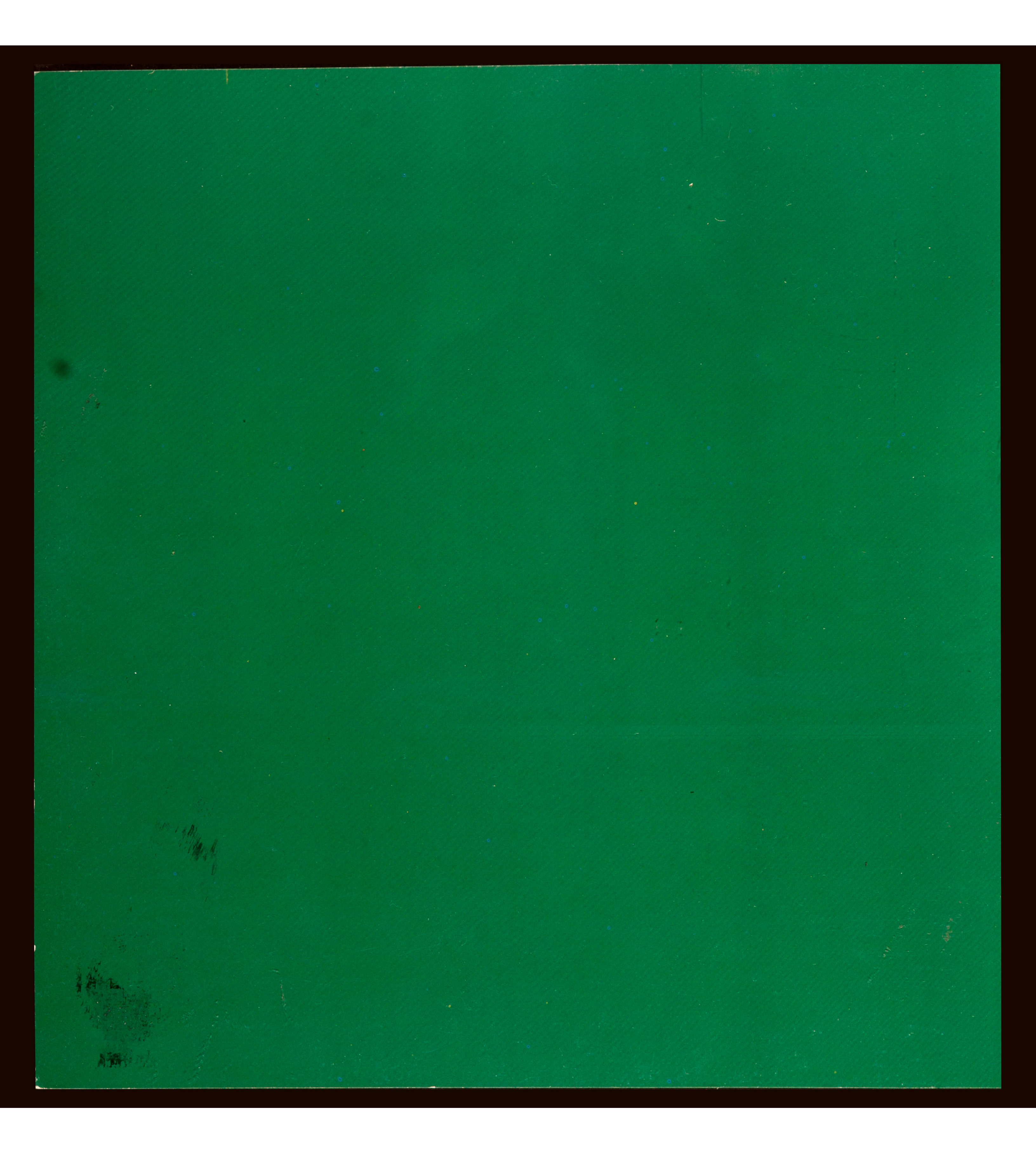
contextos

Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

50 AÑOS DE LA FADU - UBA





Diseño: Bill Stumpf, Jack Kelly, Geoff Hollington y Jean Beirise

El diseño más avanzado de Herman Miller.
Un sistema de amoblamiento arquitectónico que otorga
en forma estética y funcional
una sensación única de luminosidad, espacio
y elección individual a los interiores de oficinas.

ETHOSPACE INTERIORS

y elección individual a los interiores de oficinas.
una sensación única de luminosidad, espacio
en forma estética y funcional
Un sistema de amoblamiento arquitectónico que otorga
El diseño más avanzado de Herman Miller.





Colección SA, Paraguay 1180, (1057) Capital Federal, Tel.: 816-2270 y lineas rotativas, Fax.: (541)816-2279 - Internet: http://www.coleccion.com - E-mail: info@coleccion.com.

contextos

Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Agradece a







CORPORACION ANTIGUO PUERTO MADERO S.A.

el apoyo económico brindado para hacer posible la aparición de esta publicación.

contextos

Revista de la Facultad de
Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires



Octubre de 1997/Año 1/ Nº 1

Contextos FADU

Editor responsable
Arq. Berardo Dujovne

Co-editor responsable
Arq. Reinaldo Leiro

Director general
Arq. Carlos A. Méndez Mosquera

Consejo asesor
Arq. Ricardo Blanco
Arq. Jorge Cortiñas
Arq. Guillermo González Ruiz
Arq. Odilia Suárez
Arq. Felipe Tarsitano

Producción integral
COFADU
Cooperadora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Ciudad Universitaria - Pabellón III
Nuñez - Capital Federal
Tel.: 783-0434

Impresión y Fotocromos:
AGI Artes Gráficas Integradas S.R.L.

ISSN 0329-241X

Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no expresan necesariamente la opinión de la FADU.

Las fotos de época que acompañan la nota de Juan Manuel Borthagaray y la foto aérea de Palermo en la nota de Odilia Suárez forman parte de la Exposición de 100 años de Estudiantes de A1rquitectura en la FADU (1850-1984); realizada en la FADU en 1984 por Martha Levisman, Clara Braun y Patricia Rosenfeld.

50 años

Carlos A. Méndez Mosquera

En 1948, se iniciaron los cursos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, que dejaba de ser Escuela, independizándose de la Facultad de Ciencias Exactas. Fue ese año, luego de un denso "Curso de Ingreso" en la vecina Escuela de Ingeniería, el de mi incorporación —junto a un centenar de condiscípulos— a la flamante Facultad de Arquitectura y Urbanismo, en la esquina de Perú y Moreno, hoy "Manzana de las Luces". Esa circunstancia hace que me sienta particularmente feliz, al encarar la dirección de esta revista.

Contextos nace con el propósito de que la Facultad cuente con un medio de comunicación que muestre su accionar, su postura académica, y la de sus docentes y alumnos. Cuando como en la FADU, la población estudiantil llega a los 15.000 alumnos atendidos por 2.500 docentes, ello se hace imprescindible.

La entrevista al Decano da respuesta a los interrogantes actuales planteados por tres destacados profesionales, dos de ellos especializados en la temática de la arquitectura y el diseño, acompañados por Pepe Eliaschev, que ha mostrado su interés por los problemas de la ciudad. Fundación y Refundación da un marco objetivo e histórico a los primeros 20 años de la Facultad sirviendo de referente para toda la problemática de los distintos enfoques retrospectivos.

J. M. Borthagaray enfoca desde una óptica personal y anecdótica la interrelación de la política nacional con los cambios acaecidos en la Facultad en el período 1945-1966. Mi propia contribución referida al diseño gráfico, complementa su visión a la cual se suma la de Juan Molina y Vedia. Hugo Kogan —a quien se le incorporan las opiniones de Ricardo Blanco y Reinaldo J. Leiro— se refiere al diseño Industrial y su interrelación con la carrera. Odilia Suárez, da un preciso itinerario del inicio y desarrollo del planeamiento urbano y territorial referido a la Ciudad de Buenos Aires.

Publicamos la conferencia que pronunciara nuestro compatriota Tomás Maldonado al inaugurar las actividades académicas generadas por el convenio con el Politécnico de Milán, en Junio de este año. Su tema es continuidad de su memorable disertación sobre el "Proyecto Moderno" del año 1985. Doce años después, el que fuera rector de Ulm reitera el concepto del accionar proyectual.

Dos enfoques prospectívicos se suman al pensamiento de Maldonado. El primero, de Rafael Viñoly, quien desde su Estudio en Manhattan, nos hace llegar sus reflexiones y su propuesta, que se suma a la de su encuentro con las casi mil personas, que llenaron el aula Magna de la Facultad el pasado mes de Mayo. El segundo a cargo del Profesor Emérito Gastón Breyer quien, como siempre, nos introduce en un mundo de creatividad, de invención, de heurística.

Enrique García Espil reseña los proyectos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y pone de manifiesto el "importantísimo desafío que le cabe a la FADU en la generación de nuevos conocimientos que puedan transferirse a la gestión urbana, en la formación de profesionales que tendrán la fundamental tarea de construir, planificar y proyectar una ciudad mejor..."

Finalizamos con información y comentarios sobre algunos de los eventos acaecidos en la FADU en torno a nuestras seis carreras.

Somos conscientes del compromiso y de lo complejo que es transmitir en este primer número —al que seguirán cuatro el próximo año— el accionar de nuestros alumnos y docentes. Es nuestro firme propósito crear un foro de discusión y análisis, que enriquezca las disciplinas proyectuales. El desafío que supone la globalización encontrará respuesta en nuestras páginas que encararán en forma moderna, los problemas del mercado y la gestión de diseño.

Resulta difícil dar cabida a todo lo positivo de cada actividad. Pero estamos seguros de lograr que **Contextos** se convierta en el medio de expresión de nuestro pensamiento democrático y pluralista, como así de nuestra ideología. Como argentinos. Como parte de la Universidad de Buenos Aires. Como miembros de la comunidad. Como parte activa de nuestra ciudad, y del país todo.





Entrevista al Decano

Berardo Dujovne entrevistado por tres periodistas: Pepe Eliaschev, Luis Grossman, y Berto González Montaner.

Berto González Montaner: *Desde 1984 usted ha estado muy cerca de la conducción de la Facultad ¿Cómo ve al profesional surgido de la democracia?*

Berardo Dujovne: La estructura de la Facultad durante el proceso la asemejaba a un politécnico de dudoso nivel en el que se había deteriorado profundamente el área proyectual, que es la esencia del trabajo del arquitecto: eso es lo que heredamos. Con el advenimiento de la democracia se producen dos cambios muy importantes y absolutamente necesarios: uno es que se centra la enseñanza haciendo eje en el proyecto, sin desconocer la importancia de las otras disciplinas. El otro lo provocamos al detectar que estaban faltando alternativas de formación profesional —lo que hacía que una importante cantidad de alumnos cuya orientación tenía que ver con la búsqueda del mundo del proyecto y de la creatividad, estuvieran estudiando Arquitectura porque ésta era la única alternativa que les ofrecía la UBA—. Entonces pusimos en marcha las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial que en poco tiempo tuvieron un crecimiento muy importante —Diseño Gráfico sobre todo—, manteniéndose constante la cantidad de alumnos en la Facultad. Los estudiantes se distribuyeron de otra forma, absorbiendo las nuevas carreras a aquellos interesados en estas disciplinas. Luego se crearon las carreras de Diseño de Indumentaria y Textil y Diseño de Imagen y Sonido y, últimamente, la Carrera de Diseño del Paisaje, que está compartida con la Facultad de Agronomía.

BGM: *Pareciera que ahora se forma a buenos arquitectos de anteproyectos, pero con deficiencias en los aspectos técnicos. ¿Es así en esta nueva etapa?*

BD: Bueno, en la etapa anterior también existían esas deficiencias. Y esto es lo que tenemos que modificar. Debemos responder adecuadamete a los cambios científico-tecnológicos que se producen en el mundo. Historicamente, la lentitud de los cambios tecnológicos relacionados con la arquitectura, posibilitó la construcción de un cuerpo de conocimientos necesarios para desarrollar proyectos. Hoy, estos cambios se producen a tal velocidad, que debemos consolidar esa cierta formación básica "dura" y posiblitar su adaptación para dar nuevas respuestas a las problemáticas que surgen. En los grandes Estudios hay arquitectos abocados a diferentes actividades y áreas de proyecto.
Y la Facultad tiene que hacerse cargo de esta realidad. Sostengo además, que la producción individual es cada vez más difícil —salvo en pequeña escala—, pero cuando ésta crece, por lo general los estudios se convierten en organizaciones complejas; los roles se diversifican. Y creo que la Facultad debe dar la respuesta necesaria. Llega un momento en que a uno se le hace muy difícil dominar la totalidad del conocimiento; si bien se puede adquirir en términos generales, es difícil manejarlo en profundidad, en todos sus aspectos.

BGM: *¿Qué inserción laboral tuvieron las nuevas carreras a partir de su creación?*

BD: Anduvieron muy bien. Hay una demanda importante, que se está cubriendo y además, como de estas carreras hay graduados de pocos años, su inserción laboral es mas fácil que la de los arquitectos.

Luis Grossman: *Estos cambios y el lanzamiento de la revista de la Facultad ¿implica de algún modo el nacimiento de una nueva Facultad?*

BD: Sí, yo creo que esto tiene que ver con que la Facultad tiene que estar conectada con el medio. Es decir nosotros tenemos un ámbito de acción, y dentro del ámbito de acción, es muy importante poder comunicarse. Yo creo que esta publicación va a producir dos efectos importantes, por un lado hay toda una producción intelectual dentro de la Facultad que no siempre tiene canales claros de difusión. La Facultad tiene 15.000 estudiantes y 2.000 docentes; la revista abrirá la posibilidad de una comunicación

interna más amplia que la que hoy existe y nos permitirá llevar afuera lo que se produce en la Facultad, al mismo tiempo que servirá para difundir lo que sucede en el mundo dentro de este ámbito. Creo que es importante este ida y vuelta: la difusión de nuestras actividades y problemáticas hacia afuera y lo que recibimos para nuestra propia información.

LG: *Hablando de intercambios, ¿en qué consisten los nuevos cursos de posgrado?*

BD: Estamos instrumentando dos posgrados: Gerenciamiento de Diseño y Gestión Ambiental Urbana, en forma conjunta con el Politécnico de Milán. Quienes completen estas carreras obtendrán diplomatura de ambas universidades. En parte, esta enseñanza se impartirá por teleconferencia.

Pepe Eliaschev: *Los arquitectos tienen perfecta conciencia de que la de ustedes es una profesión caracterizada por una profunda prosapia humanística, algo que en otras profesiones universitarias no es tan proverbial. Pero en estos últimos diez años, el mundo y sobre todo la Argentina han sufrido transformaciones económicas y culturales particularmente decisivas. Esto tuvo enorme incidencia en el ámbito de la vivienda y del equipamiento urbano, lo cual se advierte muy nítidamente en Buenos Aires. ¿Cómo está entrenado y formado profesionalmente el estudiante actual de Arquitectura para enfrentar los dilemas más graves de la práctica de su profesión que, a mi juicio, se dramatizan en las cuestiones urbaníticas?*

BD: Siempre digo que el ámbito de acción de ésta Universidad es la ciudad de Buenos Aires. Y la problemática de diseño debe desarrollarse en este contexto, alrededor de temas que tienen que ver con la ciudad, desde la Arquitectura. Pero, trabajar en escala arquitectónica en una determinada ciudad, bajo determinadas condiciones, nos obliga a tener una visión crítica de ella. Hay que ver cuales son estas condiciones; qué está bien y qué no lo está. Y esto, además, debe ser materia corriente de discusión en los talleres de Arquitectura, en donde a medida que se avanza en la carrera, los temas van comprometiéndose más con la problemática de la ciudad. De manera que la ciudad debe estar presente en la enseñanza, en el pensamiento y es el gran problema sobre el que debemos trabajar.



"Históricamente, los aspectos tecnológicos que tienen que ver con la arquitectura tenían una velocidad de cambio bastante lento; hoy la velocidad de cambio es tan grande que tenemos que consolidar esa cierta formación básica que permita adaptarse, dar respuesta a los cambios e introducir la problemática tecnológica como un problema más."

Por otro lado la Facultad está trabajando en tareas de transferencia, en el relevamiento patrimonial de seis areas de la Ciudad de Buenos Aires, para apuntar a una catalogación que permita el desarrollo de una política inteligente de preservación. Y esta tarea la están realizando docentes de la Facultad y jóvenes investigadores, incorporados a este equipo para que se vayan formando. También estamos trabajando con la Municipalidad de Vicente López en el estudio del área de Puente Saavedra. Y se han hecho algunos estudios de impacto ambiental sobre desarrollos urbanísticos como, por ejemplo, el de la isla frente a San Isidro y el de la Panamericana en Vicente López.

PE: *¿Esos emprendimientos resultaron del pedido de esos municipios, o fue la Facultad*



la que se acercó, por su propia iniciativa, para ofrecer sus servicios profesionales?

BD: La Facultad está tratando de prestar servicios, en algunos casos con una demanda. Pero en general, tomamos contacto con las municipalidades y, en este sentido, estamos desarrollando una política agresiva.

BGM: *Muchas veces pienso en esta ciudad de los arquitectos, la que construimos acá en la Facultad y la otra, muy distinta, la ciudad de la gente. El tema de la calidad de vida de la gente no aparece, ¿cómo responde la Facultad a ese tema?*

BD: Opino que la Facultad tiene que conectarse con el medio. Como dijimos al principio, es muy difícil que una Facultad que se limite a priorizar la enseñanza del desarrollo del anteproyecto, pueda tener una buena conexión con el medio. Hay que introducir en nuestras disciplinas los temas que tienen que ver con la gente: desde cómo viven —cómo vivimos—, hasta el marketing, todo debe ser parte del proceso de formación.

LG: *Yo me dí cuenta de que los únicos tipos que tienen algo que decir sobre el fin del milenio son los filósofos, los antropólogos, y no los arquitectos. Es decir, son los que entienden o los que investigan cómo vive la gente, cómo son las formas de vida, y a qué expectativa se puede aludir cuando uno habla de dentro de diez o veinte años. En realidad, no podemos adelantar formas de vida, si no nos ponemos en contacto con las aspiraciones de la gente. Pero, ¿cómo se puede evitar que los developers decidan la planta de una torre de propiedad horizontal en la que estafan a los futuros propietarios? ¿Podemos los arquitectos recuperar el rol que nos quitaron?*



"Ciertas cosas deben gestionarse desde el Gobierno de la Ciudad, pero la Facultad puede darle toda la apoyatura intelectual y profesional."

BD: La Facultad tiene que ser un lugar donde además de enseñar a proyectar, se genere una ética proyectual.

PE: *¿Qué posibilidades tiene hoy esta Facultad de contribuir a que se recupere la esencia de aquellas intenciones estéticas que caracterizaron al Buenos Aires de los años 30 y 40? ¿Tiene la Facultad la posibilidad de estimular el logro de esa excelencia estética a través de concursos y premios que permitan superar la cultura carnívora de fachadas destrozadas y marquesinas invasoras que hoy domina el espacio público de la ciudad?*

BD: A estas iniciativas la Facultad puede brindarle apoyo institucional e intelectual, pero su gestión corresponde al Gobierno de la Ciudad. Nosotros podemos generar la discusión y, de hecho lo estamos haciendo. La gestión debe hacerla el Gobierno de la Ciudad. Porque de otra forma, creo que podemos confundir los roles.
Actualmente se esta reviendo el Código de Planeamiento Urbano y la Facultad está participando activamente.
Cuando la ciudad tiene que resolver temas de envergadura, se nos pide opinión. Y ésta es favorable en algunos casos y en otros, no. La autonomía ha posibilitado este ida y vuelta fluído que existe entre nosotros y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

PE: *¿Hay alguna identidad de objetivos y métodos de la FADU-UBA con las carreras hermanas que se dictan en otras universidades públicas argentinas? ¿Puede identificar temas o conceptos centrales que vinculan a esta FADU con esas otras carreras?*

BD: Los planes son parecidos; organizamos visitas de profesores; convocamos a jurados del interior y, a su vez, nuestros profesores van a las Facultades de las provincias. Por otra parte, en este momento se están llevando a cabo reuniones con el propósito de llegar a un acuerdo sobre cuáles deben ser los contenidos mínimos de todas las facultades nacionales.

BGM: *Cambiando de tema, ¿es posible exigir a los docentes un alto nivel académico con remuneraciones tan bajas?*

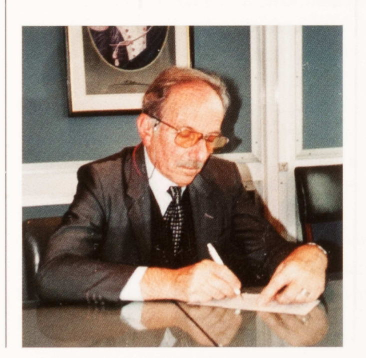


BD: Hay muchas cosas para cambiar. Esta Facultad tiene una gran cantidad de docentes de tiempo simple; debemos tender a la modificación de la dedicación. Para ello, estamos buscando generar los recursos necesarios mediante los trabajos de transferencia que está haciendo la Facultad. Lo que apunta a mejorar la relación con el medio, dando respuesta a su problemática y paralelamente, generar recursos.

LG: *¿Existe la posibilidad de ciclo común en las cinco carreras?*

BD: Ciertas disciplinas podrían horizontalizarse y para así ayudar a que la Facultad conforme un gran sistema. Esto no significa agregar carreras. La enseñanza de la Morfología, la Teoría de la forma, la Representación, podrían de alguna forma, conformar un zócalo común para todas las carreras.

BGM: *Siempre hablamos de la arquitectura y las dificultades de su inserción en este mundo de transformaciones. ¿Con las otras disciplinas pasa lo mismo?*



BD: Lo que pasa es que el impacto de la Arquitectura sobre la ciudad es muy fuerte. Ahora, por ejemplo, estamos elaborando un programa de recuperación de la Avenida Corrientes. Hay un grupo de diseñadores gráficos trabajando en el terreno de la comunicación visual. En este tipo de emprendimientos se relacionan todas las disciplinas que enseñamos en la Facultad.■



"Hay ciertas disciplinas que podrían horizontalizarse y que ayudarían a que todo esto conforme un gran sistema. No una agregación de carreras."

Pepe Eliaschev
(Buenos Aires, 1945) es Periodista y en 1966 publicó "Sobrevivir en Buenos Aires" (Planeta).

Berto González Montaner
(Buenos Aires, 1958) es Arquitecto y Editor del Suplemento de Arquitectura del diario Clarín.

Luis Grossman
(Buenos Aires, 1932) es Arquitecto y Crítico de Arquitectura del diario La Nación.

Fotos: Cecilia Lafiandra.

Fundación y refundación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1947-1966)

María Caldelari*
Martín Marcos**

"Una primera instancia de análisis en lo político-ideológico para el estudio de la creación y desenvolvimiento de la Facultad y su incidencia en las transformaciones de la disciplina."

Introducción

El desarrollo actual de la carrera de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (UBA) está marcada por la modernización y desenvolvimiento de la Facultad en el período 1956-1966 (1). Período político-institucional caracterizado por el auge del desarrollismo liberal, cuya ideología impregna la Universidad y da nuevos contenidos a los recuperados principios de la Reforma. Los reformistas del '58 se piensan en contrapunto al período político anterior, años en los cuales se creó la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, donde estudiaron muchos de los protagonistas del pos '55.

Nos remontaremos entonces a septiembre de 1947, cuando se discute en el Congreso de la Nación el proyecto de ley de dicha fundación, y cerraremos nuestro período —en esta primera aproximación— en 1966, cuando después de la "noche de los bastones largos" (presencia de la dictadura del general Onganía en la Universidad) se precipitan las renuncias masivas de los docentes. Es nuestro propósito continuar con esta investigación, retomando algunos aspectos de los años '60 para avanzar sobre el estudio del período 1966-1973. La periodización elegida —que se corresponde con la situación político institucional nacional— nos ubica en una primera instancia de análisis en lo político-ideológico para el estudio de la creación y desenvolvimiento de la Facultad y su incidencia en las transformaciones de la disciplina.

La ley 13.045

Cuando el 24 de septiembre de 1947 se discute en el Congreso el proyecto de ley sobre la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, hacía ya cuatro años que la Universidad Nacional había sido intervenida por el gobierno surgido del golpe de estado de 1943, con un breve interregno hacia finales de 1945, que se cierra en abril de 1946 con una nueva intervención que el gobierno de Juan D. Perón mantiene.

A la difícil relación entre Universidad —de fuerte tradición reformista— y Gobierno Peronista se sumaba, en el momento de la discusión parlamentaria de la ley 13.045, el malestar de la oposición —en su mayoria de tradición reformista y universitarios: Nerio Rojas, Emilio Ravignani, Luis Dellepiane (Unión Cívica Radical)— por el proyecto oficialista de ley universitaria que mostraba la voluntad peronista de modificación del ámbito académico. En ese clima la discusión sobre la creación de la Facultad de Arquitectura era más la confrontación entre adversarios por legitimar su derecho sobre la Universidad, que una polémica centrada sobre la conveniencia o no de la nueva facultad.

**Historiadora. Programa de Historia Oral y Gráfica de la UBA, Secretaría de Extensión Universitaria-UBA-*

*** Arquitecto, Docente JTP. Cátedra Firszt de Introducción a la Arquitectura Contemporánea, FADU-UBA.*

Julio Pizzetti —asesor técnico del Consejo Consultivo— para el curso de Estructuras Especiales.

Como indicio de los buenos resultados de esta política de relaciones —que tendía a buscar legitimaciones en el exterior que reforzaran posiciones en el interior de la propia Universidad— podemos señalar la invitación del Presidente de la Facultad de Arquitectura de Roma, Arnoldo Foschini al decano Francisco Montagna, a la cual se sumó la del profesor Giusepe Samoná, director del Instituto de Arquitectura de Venecia y la comunicación recibida del profesor Bruno Zevi informando sobre las gestión favorable que había realizado para la creación del premio Manuel Belgrano. El mismo tendría sede en Roma adonde irían a perfeccionarse los egresados de la Facultad. Es destacable el hecho de la creación de una Cátedra de Cultura Argentina en Roma, que inauguró el decano de la Facultad de Filosofía profesor Federico Daus, quien también fue docente de Arquitectura en el Curso Superior de Urbanismo.

El área de conocimiento de Urbanismo fue la que presentó mayores dificultades en su consolidación. Del departamento de Urbanismo —que se fundió finalmente con el de Arquitectura— dependía el Instituto y el Curso Superior. En 1952, cuando ya se había retirado Della Paolera, se acuerda un plan de estudios, se nombran los docentes para el Curso y se designa a los integrantes de la Comisión directiva del Instituto: arquitectos Jorge A. Cordes (director interino), Luis M. Bianchi y Ernesto E. Vautier. La reorganización del Instituto fue acompañada de una política de relación de éste con la Dirección Nacional de Investigaciones Técnicas del Ministerio de Asuntos Técnicos —para asesoramiento— cumpliendo así con el ideario de la universidad peronista que suponía una relación de servicio de la Universidad con el Estado: "La Universidad de la Nueva Argentina debe colaborar ampliamente con los Poderes Públicos, prestando su más decidido apoyo en la gestión fecunda que éstos realizan en beneficio del pueblo." (Minist.de Educ. - UBA - FAU, Memoria 1952, p. 44)

Para concretar este objetivo se dispuso el nombramiento de Jorge Raúl Spika y Jorge A. Cordes como delegados de la Facultad ante la Dirección de Investigaciones Técnicas. El departamento de Arquitectura y Urbanismo participó en los estudios que se hicieron en el Lago Argentino para la instalación de un "Centro y Refugio de Alta Montaña en el hielo continental patagónico." (Minist.de Educ. UBA, Boletín, 1952, p.259) Una comisión integrada por el director de Investigaciones y Estudios del Instituto de Arquitectura, Héctor Bayon (auxiliar docente) y los alumnos Reinaldo Leiro, Anthony Rouse y Ernesto F. Buschiazzo, el profesor de composición decorativa Hugo Garbarini y el teniente de fragata Carlos J. Fraguío —designado a pedido del arquitecto Julio V. Otaola— viajaron al sur para "fijar el emplazamiento difinitivo del refugio" (ibid.) principal objetivo de la comisión.

La morosidad para la organización del área de urbanismo es destacable porque, como ya señaláramos, tanto en los considerandos de la ley de creación de la Facultad, como en los pronunciamientos de las autoridades, la enseñanza del urbanismo ocupaba un lugar relevante tanto para fundamentar la nueva creación, como para marcar un hito modernizador en la institución.

Es pertinente señalar que la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo se inscribió en una política de reconocimiento del peronismo hacia algunas corporaciones profesionales de reciente creación y con menor reconocimiento académico, por ejemplo el Colegio Profesional de Arquitectura y Urbanismo se había creado en 1944. En esta línea de creaciones institucionales como reconocimiento a demandas corporativas, cabe señalar la de la Facultad de Odontología (1946).

El cambio de autoridades universitarias en 1952 (renovación trianual según lo acordaba la ley) coincidió con el avance de la consolidación de la doctrina justicialista, para lo cual se había creado en 1951 la Escuela Superior Peronista —cuyo director era Raúl Mendé, ministro de Asuntos Técnicos— y donde se dictaban cursos que afianzaban a la vez que difundían, los principios de la doctrina: "Sociología Peronista", "Filosofía Peronista", "Etica Peronista", entre otros. La preocupación por el adoctrinamiento de los jóvenes y la identificación de peronismo con argentinidad impulsaba al Gobierno a una intervención más directa en el ámbito de la cultura y la educación. Este deslizamiento llegaba también a la Universidad: en la asunción del nuevo rector, doctor Carlos A. Bancalari, Julio V. Otaola al presentarlo destacaba los "claros y nítidos antecedentes políticos del doctor Bancalari desde la primera hora de la Revolución Justicialista", para después referirse a sus cualidades como profesional y científico. No sólo por la designación del nuevo rector se abría otra etapa en la Universidad, el discurso del doctor Fernando E. Spagnuolo, jefe de Gestión Universitaria del Ministerio de Educación, marcaba una descalificación del pasado no peronista de la Universidad, haciendo fé de la doctrina peronista. Y en mismo sentido se pronunciaba el rector Bancalari: "...para cumplir con lealtad con el Pueblo, será necesario que usemos el mismo lenguaje. Nosotros conjugamos el verbo del Pueblo: Perón y Eva Perón." (Ministerio de Educación - UBA, Boletín, 1952, p. 53)

El nuevo rector designó a los delegados interventores de las distintas facultades, siendo designado el arquitecto Manuel A. Domínguez para la de Arquitectura y Urbanismo, quien luego fue confirmado como decano. Durante su decanato se modificó nuevamente el plan de estudios incorporándose algunas materias de las ciencias sociales. Si por una parte parecía existir un intento de modernización en el plan de estudios, el contexto político-ideológico exacerbaba las diferencias por las pertenencias a diferentes tradiciones teóricas, que rápidamente quedaban adscriptas a posiciones políticas. Y la política saturaba el medio universitario de tal modo que hacía imposible la existencia de una comunidad universitaria. Este reinado de la intolerancia fue la característica de los últimos años del gobierno pero-

nista y se prolongó en igual actitud, pero de signo contrario, en los primeros años de la llamada "revolución libertadora".

Es importante reconocer este clima para poder comprender el "desconocimiento del padre", el protagonismo con pretensión fundante pos '55 que bien podemos leer en la declaración de la FUBA "Nosotros somos la Universidad". (Declaración de la Federación Universitaria de Buenos Aires, octubre 1955).

La refundación

El golpe de estado de 1955 liderado por un sector de las Fuerzas Armadas y apoyado por la Iglesia, los partidos políticos de oposición en un espectro compuesto por derecha e izquierda, compuso un bloque político cuya cohesión e identidad se caracterizó por el antiperonismo.

Esta situación política tuvo inmediata repercusión en la Universidad, donde se nombró rector normalizador a José Luis Romero —historiador de trayectoria socialista— a propuesta del movimiento estudiantil. Se puso nuevamente en vigencia la Ley Avellaneda y por tanto la autonomía universitaria y la recuperación de los principios reformistas plasmaron en un estatuto que reglamentó —entre otras— las condiciones para la conformación del gobierno tripartito.

El promisorio comienzo de la restauración institucional se vio interferido por la protesta universitaria y de estudiantes secundarios que repudiaban un artículo de un decreto ministerial, concedido por el ministro de Educación a la iniciativa privada, que autorizaba a ésta a la creación de universidades privadas y a otorgar títulos académicos. La revuelta obligó a la renuncia del doctor Atilio Dell'Oro Maini —de fuerte vinculación con la Iglesia— y junto con su dimisión se aprobó la del profesor José Luis Romero; quizás esta crisis en el ámbito universitario mostraba los inicios de la disgregación del bloque antiperonista. El doctor Alejandro Ceballos fue entonces el encargado de terminar la tarea de normalización de la UBA, que culminó en 1958 con la elección del doctor Risieri Frondizi como rector. El funcionamiento de la autonomía y el cogobierno de los tres claustros creó, en el ámbito universitario, un espacio público democrático donde se dirimían conflictos, se contrastaban proyectos y se efectuaban polémicas, lo que dio como resultado un terreno propicio para la producción científica y cultural. Pese a las tensiones de los universitarios, especialmente del movimiento estudiantil, con los gobiernos de Frondizi e Illia, el apoyo que éstos dieron a la Universidad Nacional, sobre todo a través del Consejo Nacional de Ciencia y Técnica, permitió iniciar un camino cuyo objetivo era alcanzar niveles de excelencia académica que instalaran a la Argentina en la comunidad científica internacional.

La renovación de autoridades llevó a la UBA a un rector de extracción católica humanista, doctor Julio Olivera y frente a su renuncia lo sucedió el doctor Hilario Fernández Long. Pero el proyecto universitario no se vio interrumpido por el cambio ideológico de las autoridades.

La modernización universitaria —en cuanto a la relación entre docencia e investigación, a contenidos de los planes de estudio y a la renovación pedagógica— era la cuestión que preocupaba a las autoridades y requería soluciones inmediatas. Por una parte, se necesitaba conformar un cuerpo docente cuya designación se decidió por concursos, ya que previamente el gobierno provisional había puesto en comisión (1956) a todos los profesores, modo de exclusión que navegó entre razones político-ideológicas y académicas.

Por otra parte, se imponía actualizar las bibliotecas, montar laboratorios, solucionar problemas edilicios (se acuerda la construcción de la ciudad universitaria), es decir crear las condiciones materiales que requería la modernización.

En la Facultad de Arquitectura se sucedieron los decanatos de los arquitectos Casares (humanista), Coire (reformista) y nuevamente Casares a quien reemplazó por un corto período —hasta julio de 1966— Pando, también de extracción humanista. La renovación del profesorado fue casi total. Quizás esta característica estuvo directamente ligada al hecho de ser una Facultad nueva y una creación del gobierno peronista, pero también por la pasión protagónica del grupo de los jóvenes arquitectos modernos que, más allá de reformistas y humanistas, vieron en la "revolución libertadora" la oportunidad de producir los cambios académicos y pedagógicos que legitimaran el rol de la arquitectura y el urbanismo en la sociedad. Los postulados del Movimiento Moderno debían tener efectos sobre la ciudad, la producción y las condiciones de vida de la gente. Hacer arquitectura "aquí y ahora" era la famosa frase del profesor Wladimiro Acosta, síntesis de un buscado compromiso con la realidad social. Quizás es por eso que el proyecto de Extensión Universitaria para la isla Maciel sea el más recordado como experiencia de aquella intención.

Acorde con los objetivos de actualización científica y pedagógica, se modificó el plan de estudios, se articularon talleres verticales en combinación con una fuerte formación proyectual que, por aquellos años, se consolidó alrededor del arquitecto Alfredo Ibarlucía. Se introdujeron nuevos programas de arquitectura y urbanismo en los ejercicios, se reorganizó la Biblioteca actualizando la bibliografía.

La docencia y el ejercicio profesional convergieron, y los concursos nacionales de arquitectura fueron el terreno de verificación y contraste de los debates y la producción de los distintos talleres de la Facultad. El "adentro" —la Facultad— y el "afuera" —la realidad profesional— parecían definitivamente unidos.

Sin embargo, el proyecto de la Universidad Reformista iba a ser liquidado, más allá de sus propias contradicciones, por el golpe de estado del general Onganía que derrocó al presidente Illia y que, un mes des-

pués, intervenía las Universidades. La "noche de los bastones largos" (29 de julio de 1966) clausuró, de manera violenta la experiencia democrática de modernización científica y cultural de la UBA, violencia que después se extendería hacia las otras Universidades Nacionales.■

Notas:

(1) Esta afirmación tiene un referente empírico que es la reincorporación de algunos de los docentes expulsados o renunciantes en 1966, quienes tuvieron un papel protagónico en el segundo período señalado. Por otra parte, hay un fundamento conceptual en lo que hace a la construcción de una disciplina: "...la sociología, como cualquiera otra disciplina intelectual, no se desarrolla solamente en las salas de clases, en el gabinete de los investigadores o en las bibliotecas. Se ha ido construyendo, además, en los seminarios y encuentros ocasionales, en los eventos gremiales de la profesión, en contactos sociales entre investigadores, en sus casas y en los cafés, en las discusiones sobre política y sobr la suerte individual de los colegas." (Alicia Barrios y José J. Bruner, La Sociología en Chile (instituciones y practicantes), FLACSO, Chile, 1988, p.22)

(2) Es interesante señalar la presencia de trabajadores en la Cámara que daba lugar a afirmaciones que introducían elementos irreductibles en la construcción de un "nosotros" y "ustedes" que impregnaban la discusión. "No soy arquitecto, soy obrero, y los conozco a ustedes, que siempre nos cerraron las puertas de la universidad." (ibid.p.742)

(3) v.Marcela A. Pronko, "La Universidad en el Parlamento Peronista: Reflexiones en torno al Debate de la Ley 13.031", en Héctor R.Cucuzza (direcc.) Estudios de Historia de la Educación durante el Primer Peronismo (1943-1955), Univ. Nac. de Luján, Buenos Aires, 1997.

(4) Nos interesa destacar la particular relación entre institución universitaria y profesión y la significación que ésta tiene en la constitución de la disciplina.

(5) La demanda de un edificio propio podemos pensar que no respondía exclusivamente a solucionar un problema de espacio, sino que hacía también a la tan mentada autonomía de la Facultad (continuaba funcionando en la sede de la Facultad de Ciencias Exactas, en la Manzana de las Luces), a su jerarquía y al prestigio de sus docentes, atendiendo que se trata de una facultad de arquitectura. En 1951, el decano Montagna resolvió:

"art.1 - Designar una comisión central, consultora y de supervisión, formada por el señor profesor de Teoría de la Arquitectura Jorge R. Spika, por el señor profesor de Composición Arquitectónica Roberto J. Leiva y por el suscripto, para que se haga cargo de los trabajos tendientes a confeccionar los planos, dirección y ejecución del edificio propio de esta Casa de Estudios.

art.2 - Designar una comisión ejecutora del proyecto y en enlace con la Oficina de Construcciones Universitarias para que, en conexión directa con la que se crea en el artículo anterior, se haga cargo del trazado del programa y anteproyecto del edificio propio (...), formada por los señores profesores adjuntos Alfredo C. Casares, Alfredo Agostini y Mauricio Repossini.

art.3 - Designar al arquitecto Julio V. Otaola como asesor ad-honorem de la comisión del edificio.(...)." (Minist.Educ. - UBA - FAU, p.47)

(6) Entre los humanistas podemos mencionar a los arquitectos E. Ellis, H. Berretta, O. Pando, O. Moro, J. M.Llauró y R. Iglesia. De los reformistas se destacan: L. Aizemberg, J. M. Borthagaray, J. Solsona, F. García Vázquez, M. Soto, C. Méndez Mosquera, R. Leiro, O. Suárez, J. Goldemberg y H. Baliero.

BIBLIOGRAFIA

• Anahí BALLENT, El diálogo de los antípodas: Los CIAM y América Latina, Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica, FADU-UBA, Buenos Aires, 1995.
• Alicia BARRIOS y José Joaquín Brunner, La sociología en Chile, FLACSO, Chile, 1988.
• Francisco BULLRICH, Arquitectura Latinoamericana, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
• Lila M. CAIMARI, Perón y la Iglesia Católica, Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943-1955), Ariel Historia, Buenos Aires, 1995.
• María CALDELARI y Patricia FUNES (coord.) Fragmentos de una Memoria, UBA 1821-1991, Ed.Gaglianoni / EUDEBA, Buenos Aires,1992.
• Alberto CIRIA y Horacio SANGUINETTI, Los Reformistas, Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968.
• Héctor Ruben CUCUZZA (direcc.), Estudios de Historia de la Educación durante el primer Peronismo, 1943-1955, Ed. Los Libros del Riel, Luján, 1997.
• Roberto FERNANDEZ, La Ilusión Proyectual, una Historia de la Arquitectura Argentina, 1955-1995, FAUD, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1996.
• Tulio HALPERIN DONGUI, Historia de la Universidad de Buenos Aires, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.
• Rubén Levenberg y Daniel Merolla, Un Solo Grito, Crónica del Movimiento Estudiantil Universitario 1918-1988, FUBA, Buenos Aires, 1988.
• Jorge Francisco LIERNUR y Fernando ALIATA, Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina, FADU-UBA, 1992.
• J. F. LIERNUR, A. GORELIK y H. PANDO, Protagonistas de la Arquitectura Argentina: Bonet, Vilar,Williams, Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano, n.7, 1996, FADU-UBA, Buenos Aires.
• Camilo RINALDI, Autoridades, Personal Docente y no Docente (FAU-FADU), 1948-1996, (mimeo).
• Claudia SCHMIDT, Alejandro CRISPIANI, Jorge RAMOS, Protagonistas de la Arquitectura Argentina: Buschiazzo, Christophersen, Bustillo, Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano, n.6, abril 1995, FADU-UBA, Buenos Aires.

FUENTES

Cámara de Diputados de la Nación, Diario de Sesiones (1947). Cámara de Diputados de la Nación, Diario de Sesiones (1947). Ministerio de Educación-UBA, Archivos de la Universidad, Instituto de Publicaciones, Buenos Aires, 1952. Boletín, Buenos Aires, 1951, 1952. Ministerio de Educación-UBA-FAU: Memorias, 1951 (mimeo). Actuaciones de la Intervención, 1952 (mimeo). UBA-FAU, Breve Reseña Histórica. Memoria de su Labor en 1949, Buenos Aires, 1950. UBA, Revista de la Universidad de Buenos Aires, 4ta. Epoca, T. I, año I, ns.1, 2, 3 y 4, enero-dic., 1947. Memoria, 1951-1954. Guía Orgánica, 1951. Archivo Oral de la UBA.

AGRADECIMIENTOS

A Patricia Funes con quien hemos compartido años de trabajo y conversación. Al arquitecto Manuel Net, director de la Biblioteca de la FADU, quien puso a nuestra disposición material valioso para nuestro trabajo. A Moira Mackinon quien nos dio información sobre la composición de la Cámara de Diputados y Senadores y sobre el origen político de los legisladores por la mayoría.



50 años del Centro de Estudiantes en la Facultad de Arquitectura

Pensar en la historia del Centro de Estudiantes como parte de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo es pensar en la lucha, la divergencia, el cruce de ideas, la resistencia y la integridad de hombres y mujeres que entendieron la militancia universitaria como la raíz profunda y crítica del compromiso con la vida.

El Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura es aún más antiguo que el cincuentenario que en este número conmemoramos. Esta entidad ya existía cuando la carrera de Arquitectura se dictaba en la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA.

Festejar "50 años de la FADU" es valorar el espíritu de transformación de una carrera que nació en el meollo del pensamiento científico y sin ingenuidades, setenta años después, fue repensada por sus miembros y ocupó el lugar de Facultad de Arquitectura. Nombre que, seguramente al igual que hoy, contenía una gran cantidad de inquietudes —mezcla de arte, placer estético, técnica, pensamiento reflexivo y creación— cuyo principal objetivo era estar en contacto con su comunidad, base necesaria y fundante de nuestra labor.

Seguramente en 1821 —año en que fue creada la UBA, correspondiendo con el período de reorganización del Estado provincial bonaerense por iniciativa de Bernardino Rivadavia— no se hablaba de "developers", ni tampoco se imaginaban nuestros antecesores universitarios que una de las carreras que surgirían de la tarea por ellos iniciada sería la de diseñador de imagen y sonido, o diseñador de indumentaria y textil, o la de diseñador del paisaje. Ni siquiera —aunque seguramente conocieran el oficio— se hubieran imaginado que un egresado de la Casa obtuviera el título de diseñador gráfico. Pero sí tenían en claro lo que implicaba el pensamiento proyectual. Sí sabían del compromiso con su sociedad, con su cultura, con su tiempo... Y con nuestro tiempo.
Concientes de que los actos de los hombres los trascienden, tuvieron la valentía de comprometerse y luchar por sus ideales. Exigirse ellos mismos, y exigirle a las autoridades y al tiempo respuestas. Exigir compromiso, que trascendía calendarios.

Porque más allá del pensamiento de la ilustración y el liberalismo que inspiró la creación de la UBA, o del período de lucha de ideas de los reformistas y antirreformistas de la década del '20, o de los períodos de estrecha correspondencia entre universidad y política nacional; a pesar de los silencios obligados de los gobiernos de facto, el claustro estudiantil dió lugar a la generación de un pensamiento crítico, al intercambio de ideas, a la búsqueda, a la manifestación, al impulso de reformas y al crecimiento. Que posibilitó —casi 160 años más tarde— la transformación, y la inquietante idea de pensar como arquitectos y diseñadores.

Desde los años '30, se instaló en la Universidad el debate del valor de la ciencia y la investigación, de las formas de construir e impartir conocimientos, del lugar y el papel de los estudiantes en el proceso de enseñanza y en el gobierno de la Universidad. Nada de esto carece hoy de actualidad. Nada tan vigente como la currícula, planes de estudio, tomas de posición en el gobierno universitario... Los estudiantes fueron movilizadores de estas cuestiones, y seguimos hoy analizando y repensando estos temas.

Estamos cerca del próximo milenio. Y continuamos reflexionando en la línea que nuestros compañeros universitarios comenzaron a hacerlo en 1821. No importa la internet, los multimedio ni el zapping; porque sólo son herramientas. Y para nada comparables con el poder de la movilización, de las marchas, y del pensamiento crítico.

Hoy las herramientas son otras, y diversas, pero lo que sigue perdurando es la generación de ideas, la búsqueda, las inquietudes, la participación, la mística, la reflexión, el compromiso, las presencias y las ausencias que hicieron que el movimiento estudiantil —representado en cada facultad por su Centro de Estudiantes— sea el motor de un sector universitario que cree que las utopías perduran, se regeneran y se comprometen con su cultura y su tiempo.■

Guillermo Meyer, Presidente CEADIG
Patricia Ceriani, Secretaria General CEADIG

Universidad y política 1945-1966

Juan Manuel Borthagaray*

"Un gran espíritu de cuerpo nos unía. Estrechas amistades y no pocos noviazgos surgieron en estas jornadas en que la chacota iba dejando paso a la preocupación a medida que se llegaba a las 5 de la tarde, para llegar en un tenso y sepulcral silencio a las crepusculares 19.00 horas en que entregábamos. De allí al Querandí para descargar la tensión comentando los partidos frente a un ananá fizz."

Prolegómenos

Se suponía que debía hacer una historia ordenada de los talleres. Pido disculpas por no hacerlo. La Universidad forma una parte tan importante de mi vida que hablar de ella me lleva inexorablemente a la autobiografía. Pido indulgencia ante estos desordenados testimonios que tratan, si no de transmitir un cuadro estructurado, de reflejar el color de lo vivido. Debo pedir, además, otras disculpas por no mencionar nombres que debieron ser incluídos con tanta o mayor justicia que los que figuran, pero son tantos y de tanta buena gente que esto se hubiese parecido más a la guía telefónica que a la sucesión de pantallazos que pretende ser. El listado cronológico y completo de aquellos a los que la Facultad debe tanto, deberá estar en otras páginas de esta celebración.

Mi romance con la Universidad de Buenos Aires es de larga data. Se inicia en 1940 con mi entrada al Colegio Nacional de Buenos Aires después de un ingreso dado a fines de 1939, en medio de los ecos del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Mi exitoso examen de ingreso al Colegio fué dado desde el penúltimo, que no el último, grado de la escuela primaria, al impulso de mi excelente maestro de quinto grado, que accedió a prepararme por una módica suma. No me estoy yendo por las ramas, pues mi maestro —con su sueldo y algunas clases particulares— era el feliz propietario de un Ford 39, que se compraba a 150 pesos por mes, y al que pocos podían acceder para circular como condes por las semidesiertas calles de Buenos Aires y estacionar donde se les ocurriera, pues había sitios vacantes tanto en Santa Fé y Callao como en Plaza de Mayo.

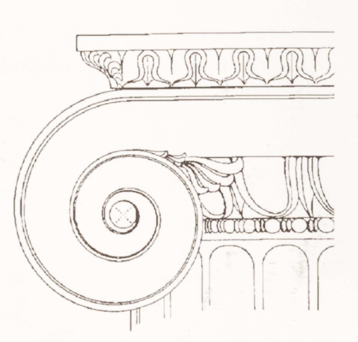
También es de traer a cuento la prominente posición, para esos años, de mi tío Silvio Rentería, poeta riojano de Chilecito, a la sazón Director de la Escuela Nº1 del Consejo Escolar 1º. Como tal, era todo un personaje reverenciado en las reuniones familiares. No era para menos. ¡Era Director de Escuela! ¡Oh témpora!

La ola nazi y japonesa cubriendo el globo, las caídas de París y el cambio de la marea que habría de culminar con Hiroshima y la rendición de Japón signaron los años de colegio, como así también la apuesta de la Argentina por las potencias del Eje.

En la Universidad

Egresé del Buenos Aires en aquel famoso '45, tan bien pintado por Félix Luna que huelga todo comentario. Basta decir que este egreso se dió en un momento tan convulsionado que mi discrepancia con las autoridades hicieron que aún hoy no tenga mi diploma de bachiller.

* *Arquitecto, Profesor Emérito de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.*



Catapultado a la Universidad sin ingreso, por el derecho de pernada del Colegio (el mítico Nacional "Central"), me encontré de golpe con mis compañeros de igual origen con un palito de carbonilla en una mano, una pelota de miga de pan en la otra, un Canson por delante, un modelo de yeso iluminado por un reflector más allá y la estentórea respuesta del maestro Gigli a nuestro total desconcierto: ¡Dibuje, Señor!

Los que habían hecho el ingreso y el traidor Pepe Rey Pastor (que, aunque del Buenos Aires, había estudiado pintura y dibujaba como los dioses) dibujaban. Nosotros no. Lucas Pereda, que venía del ILSE, llegó a llamar a Gigli de un chiflido diciéndole "¡no se vaya, qué es esto!"; demás está contar lo que pasó con el maestro.

A la larga, dibujábamos. También embadurnábamos con arcilla los guardapolvos grises con que concurríamos al taller de plástica y escultura de Antón Gutiérrez y Urquijo (un clon de Charles Boyer en lo físico, y un buen arquitecto Art Déco con decorosas obras en pie y lamentablemente con su mejor aporte, el Petit Café de Sante Fé y Callao, demolido) y el escultor Tasso.

Tuvimos el privilegio de asistir a las clases de geometría descriptiva de Dodds, complementadas por unos impecables apuntes hechos por tres ex–alumnos, uno de los cuales era Cattalano, y a las excelentes clases de matemática de Ottonello. Este logró la hazaña de hacerme comprender la maravillosa triquiñuela del cálculo diferencial e integral, adquisición que considero una de las dos o tres más importantes de mi formación.

En Arquitectura hacíamos copia de monumentos y órdenes clásicos sobre formidables papeles Watman, material indestructible que los mitológicos ordenanzas peninsulares Freire y Suárez pegaban sobre tableros que no se podían sacar de la Facultad. El Watman resistía una verdadera infinidad de borratinas practicadas con hojas de afeitar para arreglar las burradas que hacíamos en tinta china, ningunas tan épicas como los empalmes de curvas de la voluta jónica.

Mirando hacia atrás

Puesto a hacer un balance de mi formación, y también a reflexionar sobre las reformas curriculares con las que pretendemos encarar un futuro en violento cambio, no dudo en apostar a la poda implacable de lo anecdótico en cuanto a la información de técnicas corrientes. Pensamiento Lógico, Matemática, Geometría, Dibujo Libre, Música y Literatura, tal vez Danza, son el núcleo fundamental para adaptarse a lo que venga.

El debate arquitectónico

El aspecto de la arquitectura propiamente dicha había sufrido la noche de la usina cultural europea de la preguerra y la guerra. Revistas norteamericanas con el desfile de la producción corriente eran el mejor alimento.En la aislada Buenos Aires se había producido la revancha de los ganadores de la polémica primigenia de la Escuela de Arquitectura. La espléndida praxis argentina del " International Style" estaba en retirada total y prevalecía el " estilo francés moderno" o "estilizado" (!) .

Cuando se decide, hace un siglo, iniciar cursos en la Escuela de Arquitectura, hubo una cinchada acerca de si se contrataban profesores de l´Ecole des Beaux Arts de París, ombligo del mundo, o alemanes y vieneses de las nuevas tendencias.

A favor del "bon goût" de la época triunfó la primera tendencia. No era la primera vez que se hacía un transplante francés al Río de la Plata. Amadeo Jacques, el rector que modernizó y universalizó el Colegio Nacional de Buenos aires, Paul Groussac, Charles Thays, etc, ya habían marcado el camino. Se importaron dos jóvenes y promisorios "anciens élèves" de la benemérita Ecole: René Karman y Villeminot. Cuando ingresé a la entonces Escuela, Karman, ya jubilado, todavía integraba mesas examinadoras de arquitectura.

Arquitectura, lo mismo que Ingeniería, Física, Química y Biología, eran escuelas de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Todas compartían el espacio de la "Manzana de las Luces" que no ocupaban San Ignacio o el Nacional Buenos Aires.

Fuimos noventa en primer año. Escándalo general. Esta explosión frente a los cincuenta ingresados del año anterior llenó a todo el mundo de estupor. Fuimos de los últimos que respetamos la tradición Beaux Arts de dibujar en los Watman pegados a tableros que no se sacaban de la Facultad.

Buschiazzo había revalorizado la arquitectura colonial y enseñaba historia con gran entusiasmo. El debate arquitectónico era bastante opaco. Hubo un paso fugaz de Catalano, y Alfredo Casares con su entonces socio González Gandolfi, eran los referentes de una modernidad casi clandestina.

Los héroes de la época gloriosa del "international style" ya no trabajaban o habían desertado sucumbiendo al "estilo francés moderno estilizado". Los que construían eran en su mayoría ingenieros, y los arquitectos éramos un tanto marginales, famosos, más que todo, por el buen gusto de las corbatas. Mario Roberto Alvarez, gran agitador cuando alumno, nunca fué docente y era historia. Los libros del Bauhaus y de Le Corbusier eran objeto de liturgias catacumbarias.

Entonces se produce un gran estallido cuando Amancio Williams convence a su primo de la Editorial Kraft para publicar la revista "L´Architecture d´Aujourd'hui" castellanizada a "La Arquitectura de hoy". De ella salieron solamente doce números, que representaron el regreso a la escena de Europa después de la guerra. Pero uno de esos doce números estuvo dedicado a la arquitectura brasileña. Los años de la guerra fueron de silencio cultural. La explosión mundial al

difundirse la obra acumulada de Costa y Niemeyer con Le Corbusier, los Roberto, Kindlin, Reidi y otros fué enorme.

La frescura, el desenfado y el humor brasileños, vivificando la tradición modernista, produjeron un impacto feroz desde Estocolmo a Buenos Aires, de Los Angeles a París: en todos lados hubo curvas, revestimientos de mayólicas de colores y palmeras. Nos hizo sentir orgullosos de ser sudamericanos. Después de todo los delirios de Le Corbusier de encontrar una tierra prometida en el nuevo mundo estaban pasando a ser realidad.

Conflictos importados

Nuestra capacidad para importar conflictos es proverbial. El '43 y el '45 se vivieron en una sociedad dividida en que una mitad acusaba a la otra de ser una sucursal del nazifascismo y era a su vez retribuída con el mote de cipayos y criminales al servicio de la Sinarquía Judía de Wall Street y del Comunismo Ateo y Apátrida de Moscú, en siniestro (e improbable) maridaje.

Otros movimientos de fondo que ocurrían en la sociedad argentina quedaban tapados por el ruido y fué imposible modernizar al país en un equilibrio de lo bueno que ambas mitades locales tenían que aportar. Pero esto no se trasladó claramente al debate arquitectónico. Hubo que esperar a que la posguerra diera paso a la guerra fría para que ello ocurriere.

Por entonces el concepto de trogloditas que las clases cultas y la inmensa mayoría de los universitarios (tanto profesores como estudiantes, que organizaron huelgas y toma de facultades en "defensa de la cultura y la democracia") adjudicaban al peronismo, presentaba una inquietante fisura, y esta era la Universidad de Tucumán. La Universidad Nacional de Tucumán fué una muy fuerte apuesta geopolítico–cultural de Perón, de crear un foco en el noroeste argentino, de irradiación y atracción hacia los países andinos.

El modernismo peronista

Ante la imposibilidad de hacer campaña con los recalcitrantes "contreras lomo negros" de Buenos Aires, Perón se lanzó a armar una fortísima y moderna universidad en un lugar más receptivo que la capital.

Una constelación de figuras de importancia mundial fué convocada a Tucumán. Bajo el rectorado del brillante botánico Descolle, el filósofo Rodolfo Mondolfo daba clases al lado de Walter Gieseking con su piano y Ernesto Rogers con un taller de proyectos. Dentro de este cuadro, a los luego legendarios locales Sacriste, Caminos y Vivanco (los maestros que César Pelli homenajea) se sumaron los italianos Rogers, Peressutti, Calcaprina, Piccinato y Tedeschi. Con Catalano hicieron un proyecto grandioso de crear una Atenas en el Cerro San Javier.

El peronismo pareció haber tomado el camino de la modernidad. Arquitectura de masas como el Auditorio de Buenos Aires de Catalano y otros, el estudio del Plan Regulador de Buenos Aires cuando Guillermo Borda fué Secretario de la Municipalidad y que convocó a Ferrari Hardoy, Kurchan (los dos que trabajaron con Le Corbusier en la propuesta del '39) Vivanco, Caminos, y a través de ellos a lo más inquieto de la juventud, a los que se sumaban el entonces modernísimo edificio del mercado del Plata, el Barrio Los Perales, las Unidades Sanitarias y Escuelas Hogar concebidas por Carrillo y proyectadas por Mario Roberto Alvarez, parecían marcar una firme dirección.

Amancio Williams estaba convenciendo a Perón de que había que hacer un grandioso plan de diseño argentino en el que entraban autos, barcos, trenes, muebles, casas, hasta balas de fusil. Fué en esa época en que mis inquietudes empezaron a ir más allá de las aulas y talleres de la Facultad. Horacio Pando me hizo una invitación cuya sola posibilidad me resultaba celestial: ir a trabajar al Estudio de Amancio Williams.

Y allá fuimos. A redibujar el Auditorio, las viviendas en el espacio que luego fueron presentadas en Harvard conformando su propuesta de tejido urbano y otras obras. (Nuestros dibujos de esa época salieron publicados en el catálogo de la exposición bostoniana).

Amancio había vuelto hacía poco de Europa, de ese continente en ruinas donde había desaparecido la crema del legendario "café crème" parisino, donde se ayunaba con el racionamiento. Pero había traído un rollo de planos con obras del ATBAT (Atelier des Bâtisseurs) de Le Corbusier con su primo Jeanneret y un extraordinario Centro Mundial del arquitecto Clive Entwistle en Crystal Palace, Londres. Amancio tenía su Estudio en una bellísima casona de la calle Carlos Pellegrini, condenada por la 9 de Julio, y que estaba sólo parcialmente utilizada. Todo el taller estaba en el primer piso, al que se llegaba por una larga y señorial escalera de madera que salvaba la considerable altura de la planta baja.

Un día en que estaba solo en el Estudio, sonó el timbre. Bajé la escalera de cuatro en cuatro con ímpetu juvenil, fallé los últimos cuatro y me estrellé contra la cancel de vidrio, felizmente sin degollarme. Cuando me recuperé del estruendo y del golpe, abrí la puerta y me encontré con un gigante rapado, cuyos ojos estaban a la altura de los míos a pesar de que estaba parado en el zaguán que estaba varios escalones más abajo.

Era Tomás Maldonado que volvía de Italia, adonde había ido con botines de campaña, cantimplora, mochila, con raciones de subsistencia para sumarse a la huelga general revolucionaria que seguiría al indudable triunfo electoral del Partido Comunista, y a la consecuente negativa de la coalición reaccionaria derrotada a entregar el poder.

Como el Partido Comunista perdió las históricas elecciones italianas del '48, Tomás estaba de vuelta en Buenos Aires, donde fué expulsado por la conducción stalinista del partido local junto con Alfredo Hlito y Ennio Iommi por plasmar obras de arte abstractas (concretas,

en la jerga de sus autores) al servicio de la decadencia burguesa, desviándose del realismo socialista ortodoxo. Empezamos a cultivar a los concretos. Un día Amancio me dijo casi en un susurro: "Usted sabe, Manolo, que estos muchachos son comunistas, pero a través de la belleza están más cerca de Dios que muchos santulones".





Entre todos armamos una revolucionaria exposición en Van Riel, en la calle Florida, con los planos que había traído Amancio. Entre todos y una cuadrilla de la Municipalidad, armamos otra exposición, ésta a la vez que revolucionaria gigantesca, en el Pabellón de la Rural de Plaza Italia que da sobre Santa Fé. Allí estaban fotos y maquetas del Auditorio de Catalano, de la Ciudad Universitaria de Tucumán, del plan de Ferrari y Kurchan, de sectores de vivienda. Se abrió con una concurrencia de público masiva.



En aquellos tiempos, Plaza Italia era una fiesta dominical de la juventud y el amor donde concurría la muchachada masculina de colimbas de los cuarteles de Palermo a encontrarse con la muchachada femenina de las domésticas.

Decenas de miles de parejitas del brazo vieron nuestros stands del modernismo oficial. Allí estalló el segundo conflicto importado. Un alma bien pensante (creo que Ivanissevich) convenció a Evita de que aquello era arte comunista y la exposición fué clausurada. El edificio de la Fundación Eva Perón (hoy Facultad de Ingeniería) pudo ser un hito del modernismo sudamericano, como el Ministerio de Educación de Río. No lo fué.

Se crea la Facultad de Arquitectura y Urbanismo

En ese año de 1948 el diputado Bustos Fierro, como me lo recordó en el apretón de manos, cuando siendo yo Decano, le entregué el diploma a su nieto, presentó el proyecto de ley de creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Para que fuese Facultad debía tener por lo menos dos carreras, para lo cual se creó el Curso Superior de Urbanismo, y el Instituto Superior de Urbanismo para alimentarlo. El primer Decano fué Ermete de Lorenzi, socio de un Estudio rosarino al que se deben obras de excelente calidad de la cepa modernista del International Style. A la sazón el rector de la Universidad era el Arquitecto Otaola, también socio del Estudio de Lorenzi, Otaola y Rocca.

Por aquellos tiempos el peronismo seguía los usos universitarios de los conservadores, que habían sustituido, luego del golpe Uriburista del '30, al andamiaje institucional reformista. Según estos usos, el Rector y los Decanos eran designados por el Poder Ejecutivo. Los jurados de los concursos de profesores elevaban una terna, dentro de la cual el Poder Ejecutivo sacaba al profesor de su elección.

De Lorenzi era un buen profesor de la dificilísima materia Teoría de la Arquitectura. Aunque no tomábamos demasiado en serio sus cla-

ses, hoy me veo obligado a referirme a la misma temática que le escuché, a menudo a los mismos ejemplos, y conservo reverencialmente el esquemático calquito con el que puedo trazar el asoleamiento de un local, según sencillo sistema "que he concebido y propongo" (en palabras de don Ermete) a pesar de que hoy está instalado en más de un "software" para arquitectura. De aquel tiempo data la "Italian Connection" que trajo a nuestras aulas (más específicamente a las de la Facultad de Derecho, porque en las nuestras no cabíamos) nada menos que a Pier Luigi Nervi y Bruno Zevi.

En aquel tiempo, como dicen los evangelios, los huéspedes europeos no llegaban a la mañana y se iban a la tarde. Tal vez sea producto de mi chochera fantasear que vinieron en barco; ni me tomo el trabajo de averiguar si fué así, porque en realidad lo parecía. Dieron no una, sino una serie de conferencias, a lo largo de una semana, tal vez dos. Zevi volvió para una segunda serie. Venir a Buenos Aires, comer bien y estar en una sociedad opulenta frente a una Europa en ruinas no era para desaprovechar.

1950–Año del Libertador General San Martín

El Querandí es un café sito en la esquina de Perú y Moreno. Casi todo lo importante ocurrido en la Escuela, luego Facultad antes de la mudanza a Figueroa Alcorta, ocurrió allí.

Desde una de sus mesas tronaba incansablemente Horacio (Bucho) Baliero. Su vasta cultura (era más lector de Huxley y Sartre que de Estática Gráfica), su irreverencia, ingenio y humor, su extraordinaria habilidad como dibujante y acuarelista seducían a muchos y alejaban a otros, blanco de sus implacables sátiras. A pesar de sus condiciones pictóricas, sus láminas de geometría descriptiva eran un grasiento rollo que, para peor, extravió el día antes de la firma final de trabajos prácticos. No se rindió: caja de acuarelas y pinceles en mano, cambió la hechura de las 40 láminas de descriptiva por acuarelados y perspectivas de las entregas de Arquitectura de ese fin de año.

Toda una banda quedó agradecida por el negocio, y todavía conservo con cariño las elevaciones de mi proyecto de fin de segundo año, un batisterio románico, con los reflejos y los colores de las hojas de otoño salidos del pincel de Bucho.

Bucho concibió la idea de armar un grupo (la prédica de Gropius a favor del trabajo en equipo era uno de los ruidos más fuertes del momento) con gente de habilidades complementarias y que compartían la condición de ser sus leales amigos. Fuimos diez, que acometimos la improbable empresa de fundar un Estudio comercial de arquitectura. O sea el grupo **oam**.

Un poco temerosamente había presentado a Tomás Maldonado y Bucho Baliero. Para mi decepción Bucho tomó a Tomás para la parra en un principio (*"pintores de tiralíneas, ja, ja, ja - alcanzame el Richter con el azul cerúleo, jo, jo, jo"*). Pero Tomás, antes que pintor, que lo fué, e importante, siempre fué un pensador, un filósofo de la cultura, la técnica y la sociedad. Incansable lector, siempre descubría el libro más importante del momento, en ese momento estaba con la antropología filosófica de Cassirer y los primeros autores que fueron heraldos de la cibernética. Tomás fué el único que tuvo la virtud de dejar mudo a Baliero cuando nos usaba de banco de prueba de las reflexiones que sus lecturas le habían inspirado.

Marcos Winograd formaba y no formaba parte del grupo. Como todos nosotros éramos (desde nuestra inserción todo lo Bloomburiana que podía darse en Buenos Aires; personalmente mi modelo nunca fué Lenin sino Bertrand Russell) aspirantes a izquierdistas, y Marcos era un comunista ortodoxo afiliado. Siempre tuvimos allí un dilema insoluble que Sartre habría sintetizado en sus famosas dos preguntas :
¿Es posible una izquierda sin los comunistas?
¿Es posible una izquierda con los comunistas?

Mientra tanto, con la derrota definitiva del eje neofascista, habíamos importado otro conflicto. El extraño maridaje entre la Sinarquía Judía de Wall Street con la Camarilla Apátrida y Atea del Kremlin se había disuelto. Como en la Guerra de los Roses, los ex–cónyuges pasaron del amor al odio. Estos acumulaban arsenales de propaganda y de ojivas nucleares.

En la Facultad de la calle Perú también se daba la gran simplificación política mundial y nacional. Según esta, el mundo se dividía en "bolches" y "fachos". No había términos medios, quien quiera que no fuese claramente una cosa era arrojado por los fieles a la categoría opuesta. Esto tuvo sus reflejos en la arquitectura, y luego de la venida Zevi el olimpo de los maestros quedó organizado más o menos así: Le Corbusier, Gropius y Miës, todos bolches más o menos manifiestos; Wright, con la arquitectura orgánica inventada por Zevi, el faro de lo antibolche. Aalto, respetado por ambos bandos.
Era un poco difícil ser wrightiano en Buenos Aires, donde ni los temas más corrientes, la forma de los lotes, el mundo de las imágenes y las manos de los artesanos no ofrecían el menor punto de contacto.

Pero sí era posible ser anticomunista y ser comunistas por todos lados en un país en que nunca llegaron electoralmente al 3% (en la alianza junto con los conservadores, radicales, socialistas y demócratas progresistas de la Unión Democrática del '45, punto máximo del extraño maridaje en nuestras playas, era difícil medir su aporte porcentual) ¿cómo no iba a ser posible ser wrightiano?

Enfrente a **oam** y en dependencias de la iglesia de San Juan se formó la agrupación simétrica, Pedro de Montereau, así llamada en homenaje al maestro masón que lideró por más tiempo el obrador de Notre Dame de París. Las cosas estaban claras, Bucho y yo éramos bolches y Jacqui Llauró y Felito Iglesia, fachos. A este debate y a esta tajante toma de posiciones eran ajenos la mayoría de nuestros compañeros

y la casi totalidad del cuerpo docente, a excepción de Alfredo Casares, cuya sensatez le hacía mirar estupefacto estos extremos a pesar de que su corazón estaba con los de Montereau.

Imperaba entonces una sana costumbre, importada de la tradición Beaux Arts de las "esquisses" o bocetos, traducido como esquicios. Consistían en la llegada al taller un sábado a las 8 de la mañana, en que recibíamos un tema, cuyo proyecto desarrollado debíamos entregar a las 7 de la tarde. No se podía salir del taller sino para usar el baño contiguo. A mediodía aparecía uno de los peninsulares que atendía las mesas del vecino Querandí a tomar los pedidos para el almuerzo, cuyo menú consistía invariablemente en un bife de chorizo a caballo con papas fritas.

Los programas de los varios sábados por año lectivo en que se desarrollaban estas ordalías eran dejados de lado con gusto en función de estas farras que en nuestra camada tuvieron en Horacio Pando al campeón de las payasadas que nos hacían revolcar de risa.

Un gran espíritu de cuerpo nos unía. Estrechas amistades y no pocos noviazgos surgieron en estas jornadas en que la chacota iba dejando paso a la preocupación a medida que se llegaba a las 5 de la tarde, para llegar en un tenso y sepulcral silencio a las crepusculares 19.00 horas en que entregábamos. De allí al Querandí para descargar la tensión comentando los partidos frente a un ananá fizz.
Mientras tanto, Perón y los militares argentinos habían estado del lado perdedor en la Segunda Guerra Mundial, pero como varios otros mandones latinoamericanos no tuvieron mayor dificultad en insertarse en el nuevo tablero de la posguerra, mostrando la credencial de anticomunistas.
El último de los grandes anticomunistas, Stroessner —que como es bien sabido se cubrió de gloria derrotando las enormes legiones comunistas del Paraguay— gobernó décadas con el apoyo de los Estados Unidos, enrolado en el bando de las democracias.

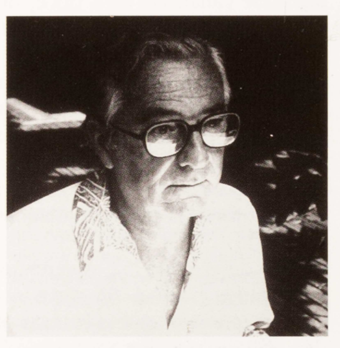
Perón hizo las paces y enterró el "Braden o Perón" con la visita de Milton Eisenhower (hermano del Presidente) en misión especial en Buenos Aires. Esto despertó un aquelarre entre sus seguidores nacionalistas que manifestaron con fuerza y fueron reprimidos y encanados con mayor rigor aún.

En el año 1950 me recibí con el Premio Libertador General San Martín, con una Escuela Civil de Aviación. El premio del otro tema lo tuvo Alfredo Ibarlucía, con un Seminario Mayor Regional. Nunca podré olvidar el cariño y la dedicación con el que Alfredo Agostini condujo mi proyecto, haciéndome atender por sus instaladores y contratistas, entre ellos el inefable Panzarrassa, maestro ventanero de la chapa doblada como no hubo otro, que dedicó muchas horas para ayudarme con el infernal sistema de montaje en seco que yo había pergeñado.

Ya recibido, hice la milicia y estuve acuartelado velando las armas en la sublevación del General Menéndez.



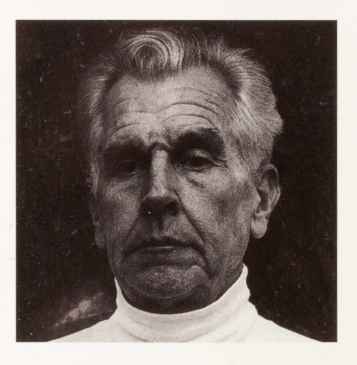
*Grupo **oam**. De izquierda a derecha: Alicia Cazzaniga, Jorge Grisetti, Carmen Córdova, Alberto Casares, Horacio Baliero, Gerardo Clusellas y Felisa Pinto.*



Arquitecto Eduardo Catalano, 1951.



Arquitectos Alberto Prebisch y César Jannello, 1968.



Arquitecto Amancio Williams, 1973. (Foto Horacio Coppola)

Iniciación en la docencia

Desmovilizado, me inicié en la docencia en una cátedra paralela que tenía Alfredo Agostini y a la que renunció a los pocos días, dejándome con Raúl J. Alvarez, profesor y arquitecto no tan malo como lo considerábamos. Para nosotros era la encarnación de todo lo peor (probablemente tenía algo que ver su execración del Querandí, que jamás pisaba).

Era Ayudante de segunda, pero tuve a mi vez otro Ayudante que fué Francisco Bullrich, también de **oam**, de cultura erudita si las hubo, que tronaba referencias acerca del Apogeo y Decadencia del Imperio Romano de Gibbon ante una ventana mal colocada en el calquito de nuestros 12 alumnos de 2º año, lo que provocaba que Alvarez lo mandase callar. De esos doce, uno fué Pancho Pastrana, hoy profesor de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de París La Villette.

Dos mesas más allá, Alfredo Ibarlucía (también Ayudante de Alvarez) criticaba un proyecto de Jujo Solsona, que había traído una elegante maquetita. A cada observación de Ibarlucía, Jujo retrucaba sin retroceder un milímetro. La cosa fué subiendo de tono, hasta que Alfredo, vasco irascible, rojo de indignación, destrozó a trompadas sobre la mesa la elegante maquetita.

A fines de ese año '52, Alvarez nos comunicó que no podríamos ser contratados para el '53 si no nos afiliábamos al Partido Peronista. Agregó que no nos hiciéramos problema, un tanto cínicamente nos dijo que él tampoco era fanático y que era "como un certificado de vacuna". Mi gorilismo principista me impedía esta claudicación y me alejé de la Facu.

Pero mis relaciones con el oficialismo eran un tanto más complejas que lo que esta situación tajante dejaba ver. A la sazón Ignacio Pirovano, una de las personas con mayor seguridad de gusto que encontré en mi vida, dueño, con sus hermanos Ricardo y Toti (a su vez la de mayor seguridad de gusto de los tres) de la firma Comte, la mejor casa de interiores de Buenos Aires durante décadas, concurrió a la Casa Rosada ante el pedido formulado a Comte de poner una moquette en el despacho de Perón.
Metro en mano, palabra va, palabra viene, concertó una cita con su primo Amancio Williams en la que intentaron venderle al General la buena forma del diseño argentino, desde el mate hasta las balas de fusil.

La Comisión Nacional de Cultura Industrial

No se concretó tan ambicioso propósito, pero Ignacio fué nombrado director del Museo de Arte Decorativo y segundo de la Comisión Nacional de Cultura que presidía el poeta Cátulo Castillo.

En este nicho volvimos a las andadas de la Buena Forma, y armamos la Comisión de Cultura Industrial, presidida por Tomás Maldonado, integrada por Francisco Bullrich, yo mismo y la presencia virtual de Ricardo Muratorio Posse, nuestra "Tucumán connection", con quien manteníamos contactos esporádicos.

Un día en que seguramente se habían jugado, para peor, los destinos del grandioso proyecto, un Tomás abatido me dijo: "Mirá, esto no va a ninguna parte, pero antes de mandar todo al diablo, vamos a aprovechar para que alguno viaje, y vas a ser vos."

Decidimos que el lugar era Chicago, donde Moholy-Nagy, recientemente fallecido, había fundado el Instituto de Diseño que se presentaba como la continuación del Bauhaus. El Instituto de Moholy había sido absorbido ese año por el Illinois Institute of Technology, donde enseñaba (y diseñaba su nuevo campus) Miës van der Rohe.

Lo del diseño estaba muy bonito, pero mi corazón estaba con la arquitectura, así que me inscribí también en el curso de Posgrado de Arquitectura, donde éramos 18, atendidos directamente por Miës. Pero aquí, cuando ya tocaba con las manos las puertas de los paraísos chicaguenses, comenzaron los problemas. No era nada fácil conseguir una visa norteamericana por un período tan prolongado a menos que se fuese becario oficial.

Allí Ignacio me repitió el sermón de Alvarez acerca del certificado de vacuna necesario para ser becario oficial. Ante mi tozuda oposición, después de muchas idas y venidas logramos redactar un contrato lo suficientemente Sibilino ("para estudiar, en el país o en el extranjero, la prefactibilidad de una Escuela de diseño en la Argentina") que satisficiera al agregado cultural de los EEUU y no despertara sospechas locales que exigieran afiliación.

El relato de Chicago, con mis 14 horas diarias de cursado simultáneo con Miës y en el Instituto de Diseño, como nos enseñaron Kipling y Scheherazada, es otra historia.

Pero como epílogo a los enredos de la afiliación obligatoria no puedo menos que recordar que, necesitado de dinero para concurrir a un Congreso Internacional de Diseño Industrial en Aspen, Colorado, donde tuve la dicha de conocer personalmente —y charlar en extenso— a Buckminster Fuller, Walter Gropius, Charles Eames, Herbert Bayer, Xanti Schavinsky, René d'Harnoncourt y otros, pude hacerlo gracias a que me giraron 500 dólares provenientes de fondos secretos de espionaje de la Cancillería, entonces a cargo de Jerónimo Remonino, amigote de Ignacio Pirovano.

El '55

Vuelto de Chicago, al poco tiempo es derrocado Perón, por lo que para algunos fué un sangriento e infame motín (a pesar de mi clara inscripción en el bando contrario, no puedo dejar de recordar con horror y falta de perdón el ametrallamiento de los aviones navales a la masa indefensa del 16 de junio del '55) y para otros la Revolución Libertadora. El balance global de aquellos años está aún por hacerse y tal vez no se consolide nunca.

No tengo ninguna duda de que, en el campo universitario, 1955 abrió, hasta su clausura con la "noche de los bastones largos" de 1966, un período glorioso para la Universidad Argentina.

Recuerdo una exposición a fines del '55 en el gran taller del primer piso de Perú, a la que se había agregado el chileno Osvaldo Cruz Cobarrubias con un grupo de profesores de Valparaíso y trabajos de la Escuela, que se sintió compelido a venir "porque he aquí un momento y lugar en América para el diálogo".

Fueron años de gran apertura. Los cuadros docentes, protegidos hasta entonces por el rígido sistema de concursos con ternas y sin periodicidad se abrieron a nuestros héroes consagrados y a los jóvenes.

La Facultad de Montevideo proveyó el modelo de los talleres verticales, adoptados en Buenos Aires y Rosario.

Todos los textos y la memoria de la Reforma Universitaria fueron exhumados, José Luis Romero fué nombrado Rector de la UBA y se volvió "al pleno imperio de la ley Avellaneda", palabras del discurso del General Lonardi, que consagraba la autonomía universitaria.

Pero hubo una de cal y otra de arena. Romero, aunque respetadísimo, podía encuadrarse más bien como bolche, mientras que el Ministro de Educación, Atilio Dell'Oro Maini era un indudable facho a los ojos de los de enfrente.

Alberto Cignoli, hoy venerable científico y por aquel entonces presidente del Centro de Estudiantes de Arquitectura de Rosario y a la vez de la Federación Universitaria Argentina, envió al flamante ministro el histórico telegrama que rezaba: "Homenaje orientación democrática revolución decline cargo".

Fueron días efervescentes en que los delegados reorganizadores al frente de los rectorados y facultades presidieron un proceso de construcción de las agrupaciones políticas de donde iban a salir las listas de consejeros estudiantiles y graduados, de un éxodo inverso de académicos que abandonaron posiciones en el hemisferio norte por construir esta gran universidad argentina.

Fué toda una revolución. La ley universitaria de Perón, la 4121, si mal no recuerdo, preveía un representante estudiantil en los Consejos Directivos, con voz pero sin voto, elegido por sorteo entre los 10 mejores alumnos del último curso.

El protagonismo de la FUA y la FUBA en aquellos momentos hizo que la posición institucional de los estudiantes se revirtiera espectacularmente.

Rosario

El Centro de Estudiantes de Rosario recibió luz verde del Rector para reorganizar la Escuela de Arquitectura. Echaron a todos los profeso-



De pie: Manolo Paz, Alberto Cignoli, Atilio Gallo, Jorge Enrique Hardoy, Jorge Ferrari Hardoy. Arrodillados: Gito de la Torre, José Alberto Le Pera y Carlos A. Méndez Mosquera.

La Escuela de Rosario

A raíz de la visita que representantes del Centro de Estudiantes de la Escuela Arquitectura de Rosario, hicieron a Jorge Ferrari Hardoy, surgió la posibilidad de armar un equipo de Profesores para Rosario. Junto con Jorge Enrique Hardoy —ambos miembros de **harpa—**, habíamos presentado un proyecto para la reforma de la enseñanza en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires y el tema de la enseñanza nos fascinaba. Jorge Enrique volvía de Harvard con su "Master" bajo el brazo y logró que Ferrari Hardoy se entusiasmara. El equipo fué encabezado por Ferrari Hardoy autoproclamado jefe indiscutido, al que aprendimos a conocer, a respetar y a soportar también sus increíbles excentricidades. Finalmente el equipo quedó conformado por Alfredo Ibarlucía, Juan O. Molinos, Juan M. Borthagaray, en arquitectura, Manolo Paz y Jorge Enrique Hardoy en Planeamiento, José A. Le Pera y Carlos.A. Méndez Mosquera en Visión, Atilio Gallo en Estructuras, Francisco Bullrich en Historia, completándose con los rosarinos G. de La Torre y el personalísimo Juan Borgatto. El equipo trabajó homogénea e intensamente durante tres años, luego de los cuales se fué disgregando. La relación entre la FAU y la Escuela de Rosario, fué importante. Rafael Onetto, Gastón Breyer y muchos profesores de Buenos Aires se vincularon a Rosario. Tanto nosotros, como discípulos y colegas de Rosario, tenemos contraída una gran deuda: escribir la historia de esos años. Son los que fueron nuestros ex-alumnos (Cristina Argumedo, Dora Castañé, P. Marchetti... debieran ser la avanzada...), los que hoy tienen la palabra.

C. A. M. M.

(no hubo unas cuantas ingratitudes). Se dirigieron a Jorge Ferrari Hardoy, el del plan de Buenos Aires con Kurchan y Le Corbusier del '39 y autor de la famosísima casa del árbol de la calle Virrey del Pino, y le pidieron que se hiciese cargo de la Facultad formando, a su criterio, el equipo de docentes.

Para ese entonces, y por iniciativa de Jorge Enrique Hardoy, nos habíamos estado reuniendo para proponer un plan para Buenos Aires. Ferrari formaba parte del grupo.

Ante la extraordinaria oferta rosarina, tomamos el tren. Ferrari fué el director de la Escuela, dependiente de la Facultad de Exactas, donde predominaban los ingenieros.

Alfredo Ibarlucía, José A. Le Pera, Manolo Paz, Oscar Molinos, Carlos Méndez Mosquera, formaban el equipo al que nos agregábamos Jorge Enrique Hardoy, yo y Francisco Bullrich, que aún no había regresado de Ulm, donde Maldonado había sido profesor fundador y luego sucedió a Max Bill en el rectorado.

Logramos que Atilio Gallo viniese con nosotros. Aunque nos llevaba algunas décadas, su alegría y juventud nos vivificó constantemente. Dotado de un genio constructivo y tecnológico que sólo he visto en Buckminster Fuller, Gallo epitomiza todo lo que yo quisiera poner en la currícula de la Escuela de Arquitectura ideal.

Una filosofía profunda de la estructura y la construcción que primero es espiritual y luego pasa a la materia. Las técnicas pasan y van a la basura. Los invariantes espirituales de la estructura y la construcción viene de los caldeos y las tribus primitivas, atraviesan el románico, el gótico y las arquitecturas populares y llegan a Nervi.

Atrapar esa esencia y despojarla de hojarasca requiere maestros excepcionales como Gallo, pero qué desafío pendiente de no atiborrar la cabeza y el tiempo de nuestros alumnos con basura cósmica.

En Rosario logramos también otro *desideratum* de la escuela ideal. Los lunes estaban dedicados a las materias teóricas. Las otras cuatro tardes, tenían seis horas de taller cada una, con concurrencia de los demás profesores cuando ello era necesario.

Buenos Aires

Con excepción de Francisco Bullrich, Jorge Ferrari Hardoy, Jorge Enrique Hardoy y Manolo Paz, este último a causa de su trágica desaparición, todos terminamos en Buenos Aires.

Aquí nos encontramos con una sociología docente–alumno totalmente distinta. Nuestros estudiantes de Rosario eran la mitad urbanos, mitad hijos de chacareros de Entre Ríos, norte de Santa Fé, Santiago, Misiones, etc. Muchos vivían de a varios en cuartos de pensiones, entre otras la legendaria 2π, porque quedaba en la calle Rioja 628.

Tenían dos camisas y yerba de ayer secándose al sol, pero hacían vida universitaria, siempre estaban listos para hablar de arquitectura, comentar las magníficas clases de Franz Bullrich y para una farra de empanadas, guitarra, bombo y algunas damajuanas.

Los profesores estábamos muy bien pagados, y tanto la casa de Jorge Enrique como la mía, (éramos los que vivíamos en Rosario) eran una romería constante de alumnos. En Buenos Aires, las presiones del consumo daban otro panorama. Los estudiantes tenían muchas camisas, algunas motos y hacían muchas otras cosas además de estudiar arquitectura. También los profesores, aunque recuerdo que con mi titularidad de Arquitectura, mi adjuntía en Visión y mi mujer con dos JTP simples, vivíamos. Hoy serían 1.000 pesos por mes, ni siquiera el salario de las dos muchachas cuyo cariño nos ayudó a criar los chicos.

Logramos "sólo" tres semanas de taller de 4 horas cada una. La Universidad había alcanzado su institucionalización democrática. El primer rector electo fué el inolvidable Risieri Frondizi, y funcionó la alternancia democrática cuando fué sucedido por Olivera y luego Fernández Long. Nuestra Facultad también. Un primer decanato de Alfredo Casares, "facho" para la clasificación que ya empezaba a diluirse, fué sucedido por el de Carlos Coire,"bolche", a su vez sucedido de nuevo por Casares. La noche de los bastones largos encontró como decano al ex bufón de los esquicios, Horacio Pando.

Si la década del '56 al '66 es para mí, y lo digo si ninguna duda, la época de oro de la Universidad, el período de los decanatos de Cire y Casares que pasamos en el gran galpón de Figueroa Alcorta y Pueyrredón fueron una época de oro dentro de otra época de oro. En este simpático ámbito, reacondicionado por el excelente lápiz de Rubén Tomasov, los talleres de la Facultad funcionaban a full, con los maestros como Casares y Wladimiro Acosta formando una generación de jóvenes de recambio.

Los profesores, entonces jóvenes, como Rivarola, Llauró, Ellis, Caveri, Moro, yo mismo y muchos más, nos sacábamos chispas en la seguidilla de Concursos nacionales de Anteproyectos que caracterizaron, para nuestra corporación, las presidencias de Frondizi y de Illia.

Cada uno tenía un grupo de alumnos fanáticos que iban como bomberos a buscar las bases en cuanto salían. La acumulación de talento era infernal. Basta decir que el taller que tuve el honor de dirigir llegó a tener como adjuntos a Solsona, Mario Soto, Reinaldo Leiro y Marcos Winograd. Un maestro como Jorge Erbin revistó como JTP. Y esto es para nombrar sólo algunos de los que íbamos a los concursos con una enorme y estimulante rivalidad interna. Siempre envidié al equipo de Jujo las impresionantes presentaciones de Viñoly. Nuestro trabajo en los talleres comenzaba con un altísimo umbral dado por Alfredo Ibarlucía, que comandaba los dos primeros años de diseño. Nunca ví una máquina de excelencia universitaria tan impresionante.

Tanto en la definición de los contenidos, en la instalación de destrezas en los alumnos, Ibarlucía la tenía clarísima. Pero su aporte más precioso fué el que realizó como arquitecto de un muy numeroso equipo docente, a cuya formación y control de calidad constantes dedicó lo mejor de sí mismo, con ayuda de Ciencias de la Educación, que funcionaba en Filo, y técnicas de dinámica de grupo.

Cuando entraban los estudiantes a nuestros talleres, que comenzaban en el tercer año de la carrera, tenían una formación de base envidiable dada por Alfredo y la constelación de capaces y dedicados docentes que había sabido reunir y formar.

El '66

Pero un enemigo ominoso acechaba. Desde la vecina Facultad partía un pelotón armado del Sindicato Universitario de Derecho, profanando una bandera argentina que llevaban al frente. Organizados por los Servicios de Inteligencia de las Fuerzas Armadas, una noche fueron rechazados sufriendo severas bajas por los bancazos que les tiraron desde el entrepiso los docentes y alumnos de una comisión de trabajos prácticos de construcciones.

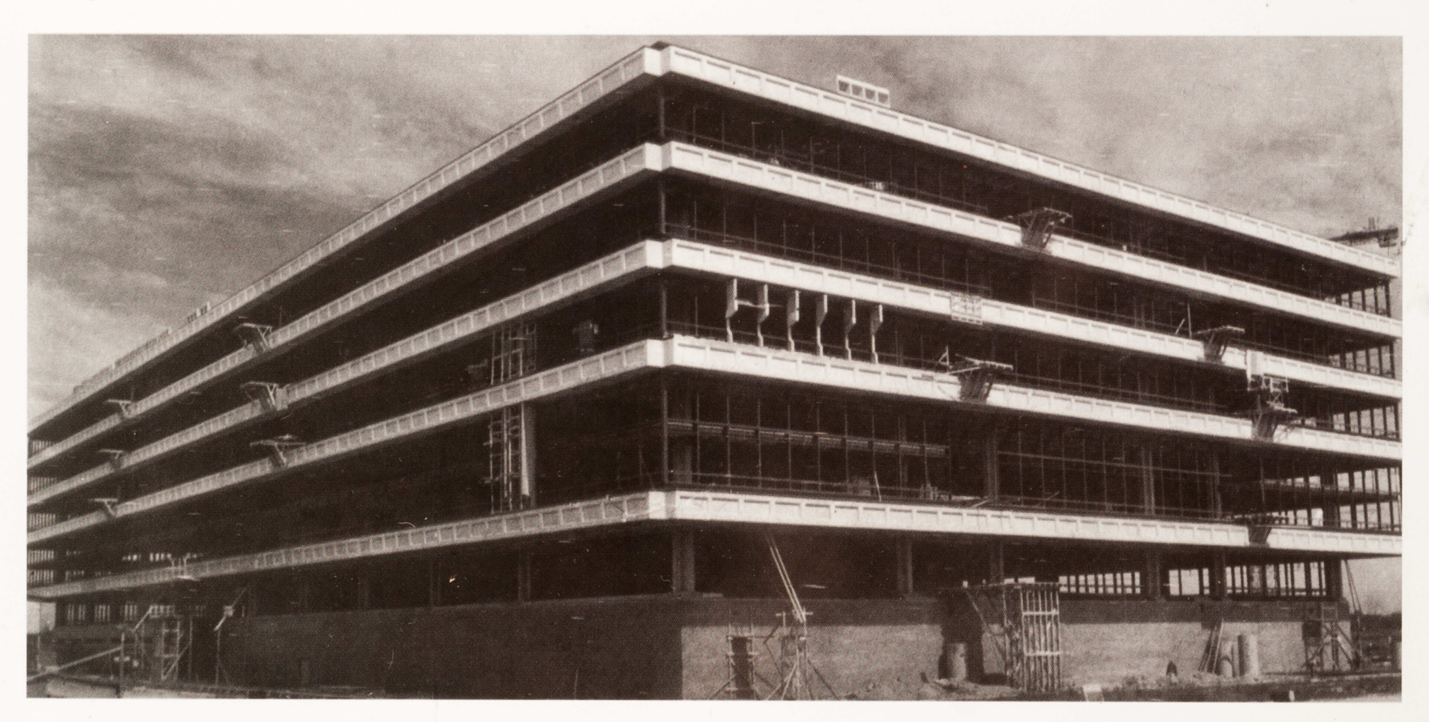
Los contusos fueron curados en un dispensario de la Gendarmería Nacional que estaba enfrente. Pando como Decano, Méndez Mosquera como vice y yo como Consejero pedimos sus nombres, nos los negaron.

La brecha entre fachos y bolches tendía a borrarse en el común ejercicio de la democracia universitaria, a través de los diálogos en el Consejo y la alternancia. Cuando la lista Universitaria (fachos) ganó las elecciones del Centro hicimos el baile más divertido de la historia de la facultad, Edmundo Rivero y el mejor conjunto de cumbias que hubo (los Wawancó) incluídos.

Y a "la hora aciaga en que han caído todas las instituciones de la República" según las propias palabras del dignísimo Rector Hilario Fernández Long, al que llamarlo facho, aunque fuese con cariño, ya era obsoleto, nos encontró a todos los de buena fe unidos en la defensa de la autonomía reformista.

Muchos nos fuimos. Otros se quedaron, algunos por razones no demasiado respetables. Otros, de los cuales Osvaldo Moro fué el purísimo ejemplo, a formar nuestros hijos en la universidad pública en momentos dificilísimos. Aunque pueda ser acusado de ser como aquellos pacatos libros de historia de la primaria que cursé en época de los conservadores y que nunca llegaban, por prudencia, ni a la presidencia de Irigoyen, prefiero callar aquí, antes de las noches que se sucedieron, y el retorno a la democracia que es historia reciente.■

NOTA: El grupo ***oam*** *estaba formado por: Horacio Baliero, Juan M. Borthagaray, Francisco Bullrich, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Petaca Clusellas, Jorge Goldemberg, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo.*



Planeamiento y Ciudad

Odilia Suárez*

"Existieron dos temas en torno a los cuales, afortunadamente, se produjeron encuentros y coincidencias: uno fué la conciencia de la inevitable transformación que la sociedad experimentaba con la modernidad y otro fueron los propios problemas de la ciudad de Buenos Aires, lugar entrañable de vida en común."

* *Arquitecta, Profesora Emérita de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Directora del Area Espacial.*

La mutación experimentada en el año 1947 por la vieja Escuela de Arquitectura —existente en la estructura de la entonces Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Univesidad de Buenos Aires— para transformarse en Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU-UBA), coincidió con un momento de gran significación para la formación del pensamiento urbanístico en la Argentina. A partir de ese año se inician o se consolidan las tres vertientes principales:
1. Planeamiento urbano y territorial que aborda el sector público,
2. Enfoque que se otorga a la preparación de especialistas en el Curso Superior de Urbanismo e Instituto Superior de Urbanismo en la FAU-UBA,
3. La corriente de los arquitectos enrolados en el Movimiento Moderno y entusiastas del pensamiento funcionalista de Le Corbusier y otras figuras líderes.

Tres hechos importantes ocurren en los años 1947-48 que avalan esta cuasi simultaneidad histórica:
I. En la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires se crea el Estudio del Plan de Buenos Aires el que, en breve tiempo, quedó enraizado como oficina de planificación del Municipio adoptando sucesivos nombres: Dirección General de Arquitectura y Urbanismo, Consejo de Planificación Urbana.
II. Dentro de la UBA se crea la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (cuyo ingreso estuvo inicialmente limitado a arquitectos e ingenieros pero que, a partir de 1985, tiene apertura interdisciplinaria);
III. En la carrera de Arquitectura se consolidan los "cursos paralelos" de las cátedras de Composición Arquitectónica. Los mismos eran cátedras "libres" a cargo de jóvenes profesores que adherían a las concepciones arquitectónicas, sociales y urbanísticas del Movimiento Moderno, en tanto que la enseñanza oficial todavía respondía a modelos derivados del neo-clasicismo Beaux Arts.

Los arquitectos modernos se acercaban al tema de la ciudad a partir de los diseños funcionalistas de Le Corbusier y demás integrantes del Movimiento Moderno. Ningún análisis-urbano global, sistemático, precedía a sus esquemas y al igual que su maestro (que había producido su Plan para Buenos Aires en 1938-39) eran proclives a pasar el borrador a extensas zonas del tejido urbano existente. Ellos estaban persuadidos de que para lograr el cambio total que proclamaba l'Esprit Nouveau no debía tenerse temor en partir de las utopías para imaginar, sin trabas, la ciudad deseable. Este grupo, en general, desestimó toda formación especializada por entender que el propio título de Arquitecto es el que otorgaba la mejor preparación para manejar los destinos de la ciudad a través del diseño urbano.
Los arquitectos funcionarios públicos, que ya entonces se plantearon abordar las escalas metropolitanas y regional, desde temprano siguie-





ron la metodología del "*survey*" sistemático aconsejado por el escocés Patrick Geddes (y que floreció con el famoso Plan de Londres de 1945). Con este principio aprendieron a reconocer la ciudad existente identificando tanto sus raíces histórico-geográficas como la evolución social que, desde siempre, se ha caracterizado por el juego de intereses, con fuertes anclajes en la propiedad inmueble. Desde esta vertiente se entendió que un plan urbano no es un producto congelado sino un programa y un proceso de tal modo que las transformaciones no se pensaron desde la utopía sino desde políticas, planes y obras factibles de implementar cuidando, al mismo tiempo, que respondieran cuidadosamente. En este grupo existía, además, el convencimiento de que la acción del planeamiento urbano debía intentarse desde la misma entraña del sector público: acercándose a los políticos, manipulando expedientes, normas y regulaciones y compenetrándose de los planes y proyectos sectoriales existentes en otras oficinas nacionales, provinciales y municipales. Esta visión de la planificación los acercó a una interacción interdisciplinaria y crearon la Sociedad Argentina de Planificación (hoy desaparecida) que aceptaba como miembros a los que provenían de otras profesiones y tenían formación, trabajos y experiencias diversificadas.

Por último, los profesores y egresados del Curso Superior de Urbanismo de la FAU trataron de imprimir a su actividad un marcado tono de especialización académica y bregaron por diferenciar las incumbencias profesionales del arquitecto y del urbanista. De tal modo, aunque tardiamente, lograron que el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo abriera un registro de "urbanistas" y, posteriormente, se agruparon en la AAPUR (Asociación Argentina de Planificadores Urbanos y Regionales) reservada a los egresados del curso y que aún subsiste.

La práctica profesional, o sea el asesoramiento prestado a los Municipios para elaborar planes urbanos, fué concebida principalmente como tarea de consultoría a realizar en un tiempo acotado por contrato. Su trabajo casi siempre finalizó con la entrega de volúmenes escritos y carpetas de planos que los funcionarios de turno generalmente guardaron en los cajones, no obstante las guías de implementación que aquellos siempre contenían.

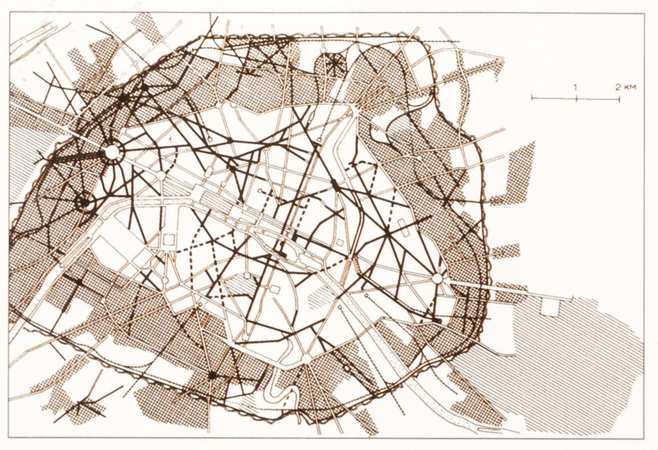
Desde estas tres perspectivas la cultura urbanística argentina si bien se enriqueció con la pluralidad, por otro lado sufrió de aislamiento, incomprensión y dilución. Existieron dos temas en torno a los cuales, afortunadamente, se produjeron encuentros y coincidencias: uno fué la conciencia de la inevitable transformación que la sociedad experimentaba con la modernidad y otro fueron los propios problemas de la ciudad de Buenos Aires, lugar entrañable de vida en común. Y vale recordar que desde las tres posturas se irradiaron influencias hacia nuestras provincias y, aun, hacia países hermanos latinoamericanos. En lo que sigue se trata de caracterizar, brevemente, los rasgos y protagonistas principales de cada una de ellas.

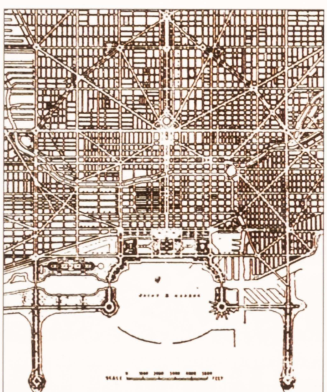
I. Planeamiento urbano y territorial que aborda el sector público.
La ciudad de Buenos Aires había tenido una fuerte impronta planificadora con el "Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. El plano regulador y de reforma de Capital Federal", publicado en 1925 y elaborado por la Comisión de Estética Edilicia durante la Intendencia del Dr. Carlos Noel. En aquél se conjugaron las principales tendencias en boga a principios del siglo veinte que provenían de la tradición haussmaniana (con la apertura decidida de una red central de calles), del "city beautiful" de Daniel Burnham (con su influyente Plan para Chicago del 1909), del "Park Movement", liderado en los Estados Unidos por Frederick Olmsted y, además, de una fuerte preocupación por la vivienda popular heredada del siglo diecinueve.

El denominado Plan Noel dejó varios hechos e ideas significativos para la ciudad: expropiación inicial de las tierras para conformar el Parque Almirante Brown en lo que, por entonces, era la quema de basuras del Bajo Flores; la propuesta de la larga cuña verde bordeada por la Costanera Norte; un trazado de diagonales que, siguiendo el propuesto por Bouvard en 1904, cubría todo el territorio de la Capital y en cuyas intersecciones se concebían algunos edificios significativos que marcarían centros de barrios; planes de vivienda populares y, además, se propició un audaz diseño urbano (al estilo "city beautiful") con la apertura de la Plaza de Mayo sobre el dique 3 de Puerto Madero rodeada de edificios gubernamentales.

Ese plan inició la primera de las tres líneas ya mencionadas pero sólo cuatro años después, en 1929, llegó Le Corbusier quien dió una serie de conferencias que conmovieron a Buenos Aires. En las mismas se preanunciaba el contenido de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) que culminaron, en 1933, con la difundida Carta de Atenas, verdadero catecismo del urbanismo funcionalista. Atraídos por esta prédica, en 1937 y 38 se incorporaron al Estudio de Le Corbusier en París los arquitectos argentinos Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan quienes colaboraron en el conocido Plan para Buenos Aires. En esta ciudad el mismo se difunde ampliamente recién en 1947, en un número de la revista " La Arquitectura de Hoy" (versión castellana de "L'Architecture d'Aujourd'hui"). Con tales antecedentes y buenos contactos políticos Jorge Ferrari Hardoy logra crear una oficina para-municipal que perduró por dos años y se denominó "Estudio del Plan de Buenos Aires" (EPBA) y cuyo consejo directivo también integraron los arquitectos Osvaldo Bonet, Jorge Vivanco y M. Roca. Allí se reunió el núcleo inicial de arquitectos, Juan Kurchan, Itala F. Villa, Eduardo Sarrailh, Odilia Suárez, Washington Rodríguez y otros que más tarde, con más o menos integrantes (entre otros se agregaron por períodos F. J. García Vazquez, Dr. Leopoldo Portnoy, Ing, F. Ortiz, Dr. C. Mouchet, Arquitectos Clorindo Testa y Jorge Goldemberg) perduró por varios años en el itinerario que siguió ese equipo ya incorporado a las oficinas municipales.

El trabajo realizado por la Organización del Plan Regulador desde 1958 fué formalizado como Plan Urbano y aprobado por Decreto

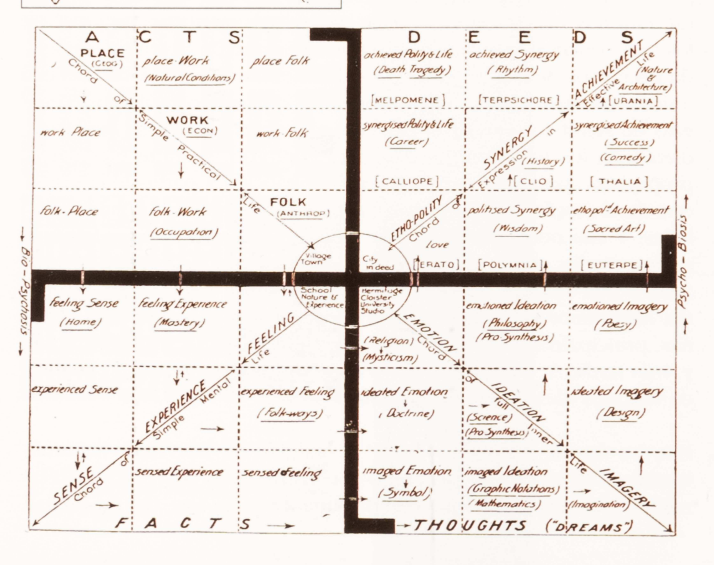




1. París. Esquema de los trabajos de Haussmann propuestos en 1854: nuevas calles, nuevos barrios y los dos grandes parques perisféricos: el Bois de Boulogne y el Bois de Vincennes.

2.Chicago. La nueva red de calles principales propuestas por Burnham y Bennett en 1912.

3. Gráfico "La notación de la vida", (Actos - Hechos - Obras - Pensamientos), Patrick Geddes, 1915.



9065 del año 1962. En áquel se identificaron y se iniciaron una serie de obras: erradicación del basural del Bañado de Flores y, en su reemplazo, desarrollo del Parque Almirante Brown (1.200 ha) con los sectores de nuevas viviendas en Lugano y Villa Soldati; el conjunto de oficinas Catalinas Norte proponiéndose un avance limitado del área central sobre Puerto Madero (a erradicar por obsoleto); se confirmó la traza de la Autopista Ribereña coincidente con los planes de Vialidad Nacional y, en los últimos años se imaginó el relleno de 400 ha sobre el río con destino a parque público. El Código de Planeamiento Urbano (que reemplazó al antiguo Código de la Edificación) representó las ideas de caracterización de zonas y densificación contenidas en dicho plan y fué sancionado en 1977 con sensibles modificaciones.

En este artículo interesa señalar que en el momento mismo de la creación del Estudio del Plan de Buenos Aires se produjo una importante escisión principista que, más adelante, fué escasamente comprendida. Los arquitectos Ferrari Hardoy y Bonet (ambos miembros correspondientes de los CIAM en la Argentina y colaborador, el primero, del Plan para Buenos Aires de Le Corbusier), al convocar el equipo de jóvenes que habían de acompañarlos los dejaron en libertad de acción para que encaren el estudio de la ciudad de la manera que creyeran más conveniente. Por esa época (principios de 1948) a tres años de finalizada la Segunda Guerra Mundial, el planeamiento británico (cuyos antecedentes legislativos se remontan a comienzos del siglo veinte) estaba en pleno apogeo tanto por haber sido un país victorioso en la larga contienda como por el famoso Plan de Londres (que dirigieron Abercrombie y Foreshaw) y por la sanción de la no menos trascendente Town and Country Planning Act de 1947. Sin ninguna duda el grupo de jóvenes que rodeó a J. Ferrari Hardoy también se sentía enrolado en el Movimiento Moderno y conocía en detalle el Plan de Le Corbusier, no obstante, al enfrentarse con la ciudad real optó por inclinarse decididamente hacia el planeamiento británico y desde un comienzo aplicaron metodologías de análisis urbano que ya habían propiciado, para París, Marcel Poete y, desde Escocia, Patrick Geddes. Desde ese entonces quedó sellado un cierto divorcio de ese equipo con la corriente de los demás arquitectos modernos que, en términos urbanos, tenían como único referente los planes publicados de Le Corbusier y, además, no compartieron la responsabilidad ni la experiencia de ser funcionarios a cargo del plan de la ciudad en un momento en que la clase política miraba con total confianza esa modalidad de trabajo.

Sería injusto finalizar la semblanza de esta vertiente sin mencionar la importante labor que en el ámbito nacional realizaron las oficinas sectoriales de los distintos ministerios nacionales así como de los organismos autárquicos descentralizados con los cuales el equipo que elaboró el Plan 1962 (como más tarde los del Plan 1969) mantuvieron permanentes contactos. El gobierno "de facto" presidido por el Gral. Onganía instauró, en 1966, a escala nacional el Sistema Nacional de Planeamiento y Acción para el Desarrollo que por intermedio del

CONADE (Consejo Nacional de Desarrollo) y de sus ocho Oficinas Regionales profundizó los estudios de las regiones del país que, en 1963, ya había iniciado el Consejo Federal de Inversiones. Una de esas ocho oficinas fué la Oficina Regional del Area Metropolitana (ORDAM) que, bajo la conducción del Arq. Ballester Peña presentó, en 1969, el "Esquema Director Año 2000". Este trabajo tuvo sensibles diferencias con el Plan de 1962: por ser de origen nacional tuvo como área de competencia toda el Area Metropolitana (en tanto que el de 1962 aunque había incursionado en la región sólo tuvo competencias en los límites del Municipio de la Capital); la estructura propuesta para la aglomeración preferenció una disposición paralela a la costa del Río de la Plata y, por último, la movilidad metropolitana se resolvía en base a una importante modificación ferroviaria, el RER (Red Expreso Regional), complementada con dos nuevas autopistas periféricas.

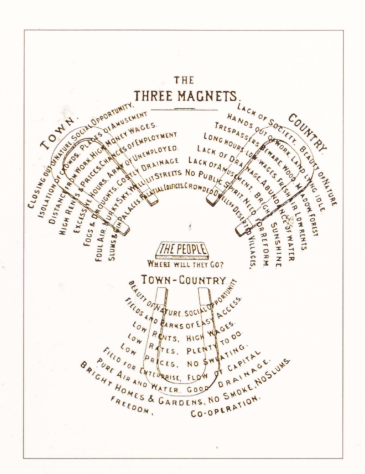
Como corolario merece señalarse que los esfuerzos desplegados desde esta vertiente le han dejado al país un apreciable conocimiento de las distintas regiones que lo constituyen así como de los principales proyectos en estudio en las Oficinas Sectoriales de los diferentes Ministerios. En términos urbanos, los dos planes municipales (1925 y 1962) lograron dotar a la ciudad de Buenos Aires de algunas grandes obras las que, sumadas a los importantes emprendimientos de la ingeniería (puertos, subterráneos, infraestructura, etc.) a la transformación parcelaria que fué impulsada por la Ley de Propiedad Horizontal (sancionada en el año 1948) y a la silenciosa labor de regulación a cargo de los códigos le han otorgado a esta ciudad el aspecto de gran metrópolis que ahora posee. Desde aquí formulamos votos para que ese equilibrio no sea perdido.

II. El Curso y el Instituto Superior de Urbanismo de la FAU-UBA.
En el año 1948 se crearon, simultáneamente, dentro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo el Curso Superior de Urbanismo y el Instituto Superior de Urbanismo, los que tramitaron por expediente 28891/48 que culminó con las Ordenanzas 743/74 del Consejo Universitario. Las disposiciones de entonces designaron un Consejo de cuatro miembros del cual el Ing. Carlos M. Della Paolera tuvo la responsabilidad de ser el primer director. Este distinguido profesional (considerado por muchos como el padre del urbanismo argentino), que adquirió el título de urbanista en La Sorbonne de París, ya contaba entre sus muchos antecedentes el haber dictado en 1929, en la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad del Litoral, la primera cátedra de urbanismo que tuvo nuestro país, y haber estado al frente, en 1944, de la Dirección de Urbanización de la Municipalidad de Buenos Aires. En el cuerpo docente que asumió cátedras en el Curso Superior se recuerdan nombres relevantes como los de Eduardo J. Sarrailh, Juan Duprat, Patricio Randle, Sergio Fernández Pico, Dr. Raul Navas, Enriqueta Meoli, etc.
En el mismo año 1948, por Ordenanza Nº 16 (que tramitó por Expte. 265/47) se aprobaron incumbencias diferenciadas para los títulos de grado de "arquitecto" y el de posgrado de "arquitecto o ingeniero especializado en urbanismo". Esta diferenciación habría tenido su origen en disposiciones de la universidad que exigían la existencia de no menos de dos carreras para integrar con ellas nuevas Facultades. El hecho fué que esta dicotomía de incumbencias (hoy inexistente por cuanto las imcumbencias pertenecen al título de grado y los posgrados sólo representan especializaciones) marcó con fuerza a los docentes y egresados de ese curso quienes, por todos los medios, trataron de afirmar su singularidad profesional. Así lograron por concurso varios cargos de Profesores Titulares Regulares para ese posgrado y, más tarde, la apertura del registro de "urbanistas" en el CPA y U y la creación de la asociación específica, la AAPUR, ya mencionada.

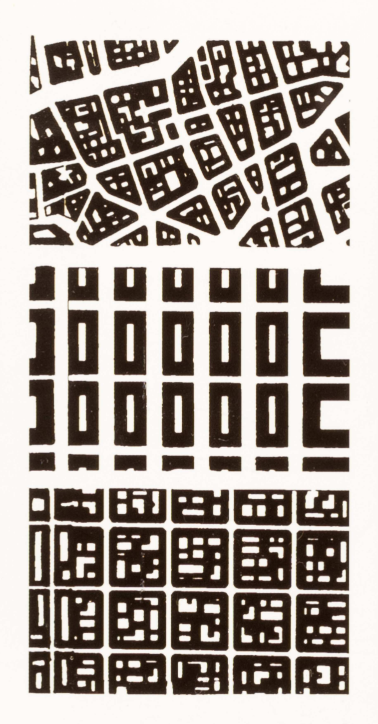
Después de una primera etapa que se caracterizó por trabajos de consultoría realizados para diferentes Municipalidades (algunos fueron contratados por el propio Instituto Superior de Urbanismo) muchos de los egresados de esa unidad académica se dispersaron en distintas oficinas públicas del nivel nacional, provincial y municipal desde donde colaboraron en atender las demandas existentes para la elaboración de políticas públicas ya fuere en materia de vivienda, desarrollo urbano, transporte, educación, etc. Desde el Instituto también se produjeron algunas investigaciones aunque este sector, quizá por falta de fondos, no alcanzó, por entonces, verdadera organicidad lo que contribuyó a que los trabajos de mayor relevancia fueran encarados por fundaciones privadas. Entre éstas, sin ninguna vinculación con el Instituto, se destacaron: el CEUR (Centro de Estudios Urbanos y Regionales) cuyo primer director fué el Arquitecto Jorge Enrique Hardoy y OIKOS (Asociación para la Promoción de Estudios Territoriales y Ambientales) con el Arq. Patricio Randle.

III. El urbanismo de los arquitectos no-especializados.
Con excepción de los trabajos sectoriales y regionales encarados desde el sector público (que protagonizaron ingenieros, economistas, abogados y de otras profesiones) la tarea de planificación urbana fué emprendida, en nuestro país, mayoritariamente por arquitectos los que contaron con una formación especializada obtenida siguiendo los cursos de posgrado de la FAU o bien en universidades del exterior o mediante la práctica en distintos organismos públicos. Pero, esto no significó que los arquitectos no especializados se desentendieran de los temas urbanos, por el contrario, siempre efectuaron propuestas aunque en forma poco sistemática y a partir de la visión que da el diseño más que la que apunta a programas y políticas globales. Y ello no es casual ya que es la única profesión que forma a sus egresados con la habilidad de ver el espacio de manera organizada y con sentido proyectivo. Algunos de los grandes arquitectos del Movimiento Moderno habían incursionado en propuestas urbanas, principalmente Le Corbusier pero también F. L. Wright, Gropius y, más tarde, A. Aalto aunque más que de "planes" a realizar se trató de visiones idealizadas de un futuro posible.

Por esa época, en nuestro país, la realidad de intervenir habitualmente en la ciudad proyectando y construyendo sobre un parcelamiento sumamente fragmentado, sumado a la Ley de Propiedad



"The Three Magnets" (los 3 imanes). Diagrama de Ebenezer Howard, de su libro "Tomorrow", Londres, 1898.



Dibujos de Le Corbusier. Tres tipos de ciudad organizadas según el principio de calle-corredor: Buenos Aires, Nueva York y París.

Horizontal (que rigió desde 1948), condujo a que el "International Style" suplantara los altos vuelos de muchos diseñadores. Algo más tarde el excesivo interés por el diseño y la morfología que exhibió la cultura arquitectónica ha conducido hacia un "urbanismo fragmentario" hecho de obras concebidas desde una perspectiva sectorial (como sucedió con los conjuntos FONAVI) sin vinculación de las obras entre sí, ni articuladas al esquema general que provee un plan urbano para el mediano y largo plazo. Hoy se advierte que mientras los arquitectos especializados en planificación se acercan a la ciudad por el análisis global, las políticas y la programación, los diseñadores lo hacen por la morfología y el diseño del fragmento reproduciendo, así, el antagonismo que se había suscitado con la división de incumbencias en 1948. Como esta antinomia hoy resulta anti-histórica es tarea para esta Facultad el tratar de superarla fomentando la formación de profesionales capaces del trabajo en equipo, del reconocimiento de las escalas y naturaleza del planeamiento territorial de modo que los análisis "micro" lo que implica diversas contribuciones de saberes y de conocimientos.

En los primeros tiempo el debate arquitectónico que suscitó el Movimiento Moderno en Buenos Aires fué asumido por distintos grupos entre los que se recuerda al Grupo Austral, el **oam** y el de orientación vernácula denominado coloquialmente "de las casas blancas". Más adelante, en el campo del diseño urbano aplicado a grandes conjuntos los principales estudios profesionales incursionaron con éxito tanto en obra proyectada como en algunas realizadas. Vale citar los Estudios de C. Testa, J. Solsona, A. Varas, J. M. Borthagaray, J. Goldemberg, J. Erbin y muchos otros, la mayoría de cuyos integrantes son o han sido Profesores Titulares en la carrera de Arquitectura de esta Facultad. No cabe ninguna duda de que cuando la programación ha sido bien estudiada y ajustada tanto a los planes generales como a los sectoriales y de detalle, el diseño urbano bien realizado agrega a las ciudades un interés excepcional capaz de transformarlas en lugares especialmente vivibles y recordables.

Para concluir es bueno recordar que, afortunadamente, las posturas y debates que en este artículo fueron rememoradas con mirada retrospectiva no transcurrieron en abstracto y siempre tuvieron a la ciudad, a las regiones o al país como protagonista.■

Arquitectura, Ciudad y Enseñanza

Juan Molina y Vedia*

Sobre el cincuentenario de la transformación en Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Escuela hasta entonces dependiente de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Una referencia a la arquitectura en los primeros 50 años de la Facultad.

* *Arquitecto. Profesor Titular de Diseño en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.*

En el año 1947, Buenos Aires responde al proyecto de una ciudad de 50.000 habitantes *frente al río*, puesta en un plan urbano-arquitectónico de las ideas modernas planteadas a partir de los Congresos del CIAM desde un poco más de una década antes. Ese Plan depende de la formalización —largamente esperada— de una Oficina Municipal del Plan de la Ciudad, cuyos integrantes son Jorge Vivanco, Odilia Suárez, Ferrari Hardoy, entre otros. Las perspectivas son de Clorindo Testa.

El hilo que une los proyectos y concursos de esos años a los actuales para Puerto Madero, la Costanera Sur, Retiro y Recoleta es la manifestación de la no renunciada idea de la interrelación entre lo arquitectónico y lo urbano, del juego de diferentes escalas de pensamiento que van desde las cercanas al nivel de lo regional —pasando por el puente de la arquitectónica— hasta el diseño del equipamiento que acerca el campo del diseño industrial como parte de las discusiones acerca de la arquitectura moderna.

Aquel momento inicial de nuestra Facultad coincide con la formulación del Primer Plan Quinquenal de Perón, y forma parte de una época que empieza después de la crisis del '29 y abarca las dos décadas siguientes en que las planificaciones centralizadas y estatales generan una serie de intervenciones como los Planes Quinquenales Soviéticos, a los del TVA de Franklin D. Roosevelt, y en nuestro país a las acciones del MOP, la serie de los ÁCA, las aperturas de las avenidas General Paz y 9 de Julio, el Concurso para el Plan de Mendoza primero y los encontrados proyectos para la reconstrucción de San Juan después. En 1948, la Ley de Propiedad Horizontal marcará el desarrollo de la construcción de edificios de departamentos y será ampliada con la de Edificios Torre hacia fines de los años cincuenta.

Nuestro primer Código de Edificación, del '43, ya muy limitado en su enunciación inicial, continuará sufriendo innumerables modificaciones cuyos resultados finales pueden verse hoy construidos en la ciudad de patios de aire y luz y medianeras ciegas. En años más recientes aparecerá una superación burocrática de las modificaciones que pasarán a ser "excepciones".

El modelo de la ciudad frente al Río es parte de una serie no interrumpida de apelaciones críticas llevadas adelante por los más lúcidos arquitectos y urbanistas, que en algunos casos (como el de los Planes para Misiones, del Gobernador Pomar) darán lugar a una serie de concursos en los que aparecerán Mario Soto, Pussi Rivarola, Clorindo Testa, Marcos Winograd y otros arquitectos.

S N
1 Km 2 3 4
Fig. 2



III

LA REFORMA

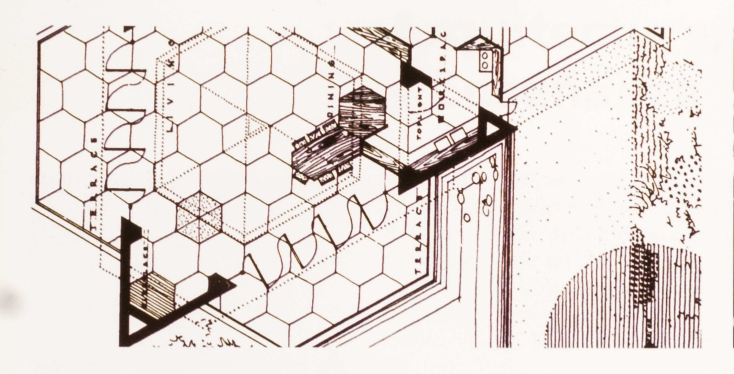
PROPOSICION DE UN PLAN DIRECTOR

Arquitectos del plan:

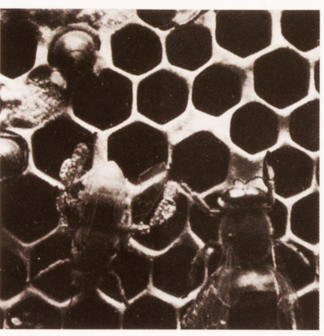
LE CORBUSIER
PIERRE JEANNERET
J. FERRARI HARDOY
JUAN KURCHAN

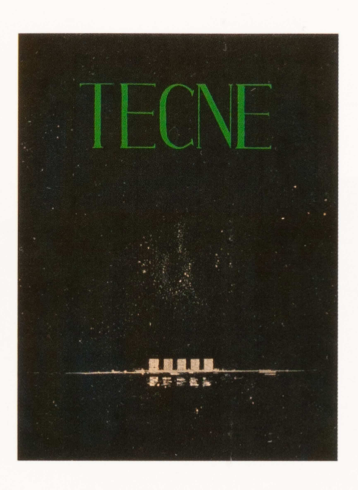
Propónese aquí un Plan Director minuciosamente estudiado por urbanistas argentinos y franceses, sobre la base de una correcta documentación.

1 CONCENTRAR LA CIUDAD
2 TRANSFORMACION MOLECULAR DE LA CIUDAD
3 EL DESPERTAR DEL SUD
4 EL SISTEMA CARDIACO
5 LOS ELEMENTOS
6 SINTESIS: LA ZONIFICACION
7 EL COMIENZO DE LA ACCION
8 RESULTADOS ETICOS Y ESTETICOS



Frank Lloyd Wright, sector de planta de la Casa Hanna, Palo Alto, California, 1937.





Estructura hexagonal de panal de abejas.
Tapa de la revista "Tecné", 1942.

También durante los años '40 Antonio Bonet —después de haber propuesto al gobierno anterior al 4 de junio del '43 un desarrollo residencial para Casa Amarilla— desarrolla en Punta Ballena, Uruguay una intervención donde la nueva arquitectura, el paisaje y la planificación urbana, el diseño del equipamiento y el detalle, muestran algo que es consustancial con la idea moderna de no divorciar la arquitectura del urbanismo. El juego armónico y controlado de las diferentes escalas es una aspiración no renunciada por los arquitectos de toda esta época. En los Planes para San Telmo de Bonet queda planteada una crítica oposición —en mi opinión no resuelta— entre renovación y vanguardia, entre preservación de la memoria y la identidad urbana.

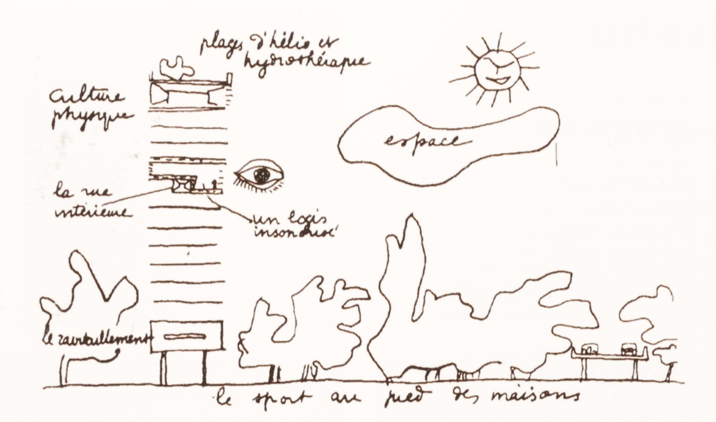
Entre ese San Telmo imaginado y propuesto por Bonet y luego por Ferrari Hardoy y el ligado a la gestión de José María Peña, que marca la realidad actual de ese viejo barrio, es posible establecer una polémica que nos permita ajustar las propuestas para nuestro Buenos Aires de fin de siglo.

Ecos de Le Corbusier y de los modernos holandeses (Plaslaan, etc.) aparecen en la arquitectura de la ciudad del bajo Belgrano, mientras que en el '57 en el trabajo de San Telmo las imágenes tienen más de Miës, aunque Bonet pone lo suyo. Hay en los '60 otro equipo trabajando en un Plan para San Telmo, dirigido por Ferrari Hardoy donde aparecerá otra serie de talentosos arquitectos jóvenes.

También en aquellos años iniciales de nuestra Facultad ocurrían varios hechos que no deben olvidarse. Citaré dos: la experiencia del grupo de la Universidad de Tucumán, la idea de la ciudad universitaria en el Cerro, quizá el primer intento de una enseñanza de la Arquitectura Moderna en el país. Quizá en Montevideo era el lugar más cercano donde eso estaba intentándose. Los que la llevan adelante son en gran parte producto de una formación en los '30 y los '40 que fue muy particular. La particularidad fue el simultáneo mantenimiento de una enseñanza académica (Monsieur Karman se retiró ya en los '40, y el Vignola llegó hasta el '50) con un mesurado descontento de los mejores alumnos (Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy, Mario Roberto Alvarez, Amancio Williams, Jorge Vivanco, y muchos más que estaban en la línea indicada por Le Corbusier desde su visita en el '29, y recibida junto con noticias de otros movimientos que tardaban en entrar en la currícula de la Escuela. La seria fundamentación del oficio mantenida por una enseñanza técnica muy rígida y también rigurosa de aquella escuela todavía neoclásica se terminaría uniendo con la fuerza de un pensamiento renovador en cierto modo contenido.

Personalidades venidas de otros países fueron indudables impulsores de esas ideas que aquellos alumnos más despiertos intuían: Wladimiro Konstantinovski (Wladimiro Acosta) llegado en 1929 de su Odessa natal y de Roma y Berlín, y unos diez años más tarde, Antoní Bonet, catalán que se había encontrado con Kurchan y Ferrari Hardoy en el estudio de la Rue de Sèvres de Le Corbusier en el '37. Fugaz y desapercibida presencia de Gropius que dejo una casita mínima en Munro (con el Arquitecto Möller). Perret en los '30, o Marcel Breuer en fines de los '40 haciendo con Coire la boîte Ariston en Mar del Plata, hasta llegar a la Casa Curuchet en La Plata que se construía en los primeros años de la década inicial de nuestra Facultad. Nosotros, contemporáneamente teníamos en obra el edificio de la Cooperativa El Hogar Obrero de Fermín Beretervide.

La revista Nueva Visión se presenta como "revista de cultura visual" y coloca a la arquitectura en una constelación imposible de imaginar años antes: artes / arquitectura / diseño industrial / tipografía. Eso nos remite a la figura de Tomás Maldonado y a los movimientos de vanguardia (arte concreto-invención) (Madí) en los que actúan Hlito, Kosice, y otros muy activos en la discusión de algo que va a tocar



Le Corbusier. sección de uno de los edificios de la "Ville Radieuse".

profundamente la enseñanza de la arquitectura. Estan allí prefigurados asuntos que veinte años después acaparan nuestra atención y que estarán ligados a temas de análisis del lenguaje, significado, códigos, cuestiones morfológicas, etc.

Paralelamente, la construcción del edificio del Banco de la Nación en Plaza de Mayo y la crítica de Francisco Bullrich que lo llama "el King Kong de Plaza de Mayo" ilustran el clima de cambio que se vivía cuando se inició nuestra Facultad. No era un clima de indiferencia. La polémica era directa y abierta. A fines de los '20 hubo otro encontronazo alrededor de estos asuntos entre el joven Alberto Prebisch y Alejandro Cristophersen.

Todo esto remite a las experiencias de las vanguardias de los '20 y al Bauhaus. La escuela de Diseño de Ulm, liderada por Max Bill será el lugar desde el que Maldonado desarrolle su actividad, prolongada desde entonces en Europa con visitas e importantes intervenciones en distintos momentos de la historia de nuestra Facultad.

Entre hechos como la Escuela de Tucumán o el Grupo **nv**, nuestra Facultad mantuvo hasta la reforma del '55 - '56 el estilo de enseñanza académica, con sus bondades y sus limitaciones, y la creciente influencia del "mundo exterior" que se manifestaría en la aparición de grupos "corbusieranos" y "wrightianos" dentro de una mayoría indiferente o más pausada para tomar partido.

La visita de Bruno Zevi y su serie de charlas en el Aula Magna de la Facultad de Derecho produjeron durante un mes la eufórica adhesión de centenares de estudiantes de arquitectura entre los que me encontraba. El espacio recorrible, el tiempo como "cuarta dimensión", la historia planteada como "actual" siguiendo las enseñanzas de Benedetto Crocce, abrieron perspectivas que se incorporarían a los planes de la Facultad en el período, en mi opinión brillante, que fue de los años '56 a '66. Los ayudantes jóvenes más buscados por mis compañeros eran Juan Manuel Borthagaray y Alfredo Ibarlucía, y más adelante Alfredo Casares y entre otros Eduardo Martín mantenían una calidad de la enseñanza que sería antecedente de ese período que he señalado.

La invasión de nuestra Facultad —una noche fría en momentos en que estábamos en asamblea— por decenas de policías armados y blandiendo cachiporras de goma que esquivé usando mi experiencia de jugador de Excursionistas, me dejó ver mientras huía como rodaba por el suelo el Decano Horacio Pando, mientras otros policías destruían maquetas en aquellos talleres abiertos bajo la bóveda de madera, que estaban al lado del Ital Park más o menos donde hoy está el torso de Bottero. En aquella Facultad trabajamos con Tony Díaz en el tercer curso del taller de Raúl Rivarola de cuyo Estudio renunciamos una semana después.

Las trasformaciones del '56 incluyeron para decirlo brevemente, la creación de talleres verticales que se iniciaban después de un curso común de Introducción, las cátedras llamadas entonces de Visión que fundían contenidos de las anteriores de Geometría Descriptiva, Perspectiva y Sombras, y Dibujo de Ornato,etc. en un nuevo sistema también vertical de talleres. Otra aspiración fue la inclusión del estudio de la arquitectura contemporánea y de nuestra arquitectura, incluso la de este siglo. Fueron invitados por comisiones de alumnos entre otros Clorindo Testa y Wladimiro Acosta a encabezar nuevos talleres y (ya en los '60) Borthagaray, de Odilia Suárez con Baliero, Carmen Córdova, Rivarola y muchos más. Epoca de docentes como Ernesto Katzenstein, o Jujo Solsona y Javier Sánchez Gómez que se habían iniciado en el taller de Wladimiro.

La desgraciada interrupción del '66 se vería aumentada en violencia y horror a partir del año '75 —López Rega mediante— y la Facultad debió seguir existiendo para que algunos la reencontráramos ya en los '80 e iniciáramos esta parte de la historia que estamos viviendo. Poder traer de la memoria dormida al presente y trasmitir algunas ideas que merecen aún desarrollo y atención y que estaban en aquel momento inicial del '47 es el objeto de estas líneas.

Mantener por más de diez años una continuidad como la actual, en la discusión y coexistencia de diversas maneras de entender la arquitectura, y agregar la búsqueda de nuevas perspectivas para nuestra formación y para nuestro oficio, permiten ver con optimismo los desafíos que presenta la convulsionada trasformación de este fin de siglo. Esa continuidad no fue, desgraciadamente, lo habitual en la historia de estos cincuenta años. Hoy creo que tenemos la oportunidad de profundizar algo distinto, desde un intercambio que incluya los disensos, que permita salvar la distancia entre las utopías y la realidad, cuestión que está en el centro de la práctica del viejo oficio de la Arquitectura.■

50 años de diseño en Argentina

El Diseño Industrial y el contexto económico

Hugo Kogan*

"El Banco Mundial prevé un cambio fundamental en la economía internacional del próximo cuarto del siglo, en la que cinco grandes países —Brasil, China, India, Indonesia y Rusia— llegarán a concentrar el 20 % de la producción global, la mitad de la fuerza de trabajo y un intercambio superior en 50 % al de la Unión Europea, acompañados por un ascenso sin precedentes de las naciones de menor desarrollo."

"Los mercados y los productos tienden a la homogeneización, situación que desde el punto de vista estratégico, implica competir con empresas de todo el mundo. Los productores de consumo masivo y semidurables importados sustituyen rápidamente a los de producción nacional."

"Nos encontramos frente a un fin de siglo plagado de transformaciones y desafíos de una magnitud y consecuencias no experimentadas hasta el momento. Sus efectos alcanzan al mundo entero, imponiendo nuevas condiciones económicas, sociales y culturales que nos exigen el desarrollo de respuestas rápidas a las nuevas demandas, para no quedar atrapados por el atraso y el aislamiento. Un ligero examen de la enorme concentración del comercio mundial y el poder financiero acumulado por los países que participan de los nuevos e inmensos espacios económicos, basta para advertir que la única respuesta posible de América Latina es la integración al desafío planteado. No existe ya nación alguna tan poderosa como para permanecer indefinidamente ensimismada, confiando exclusivamente en sus propias fuerzas, ante el desarrollo de tales alianzas".

** Diseñador Industrial y Profesor de Diseño en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.*

La globalización de los mercados nos enfrenta con nuevas formas e interrelaciones, que difieren sustancialmente de las experiencias anteriores, que si bien oscilaron en forma reiterada entre el proteccionismo y la apertura de los mercados, siempre se desarrollaron en un mismo escenario y con los mismos actores.



*Tapa de la revista **Mirador**, 1964*

Esta referencia al contexto deriva de la íntima relación existente entre el diseño industrial y los programas económicos e industriales, pues si bien toda actividad se vió afectada por los sucesivos y pendulares cambios, la del diseño industrial sufrió particularmente su impacto.

Tres ciclos económicos

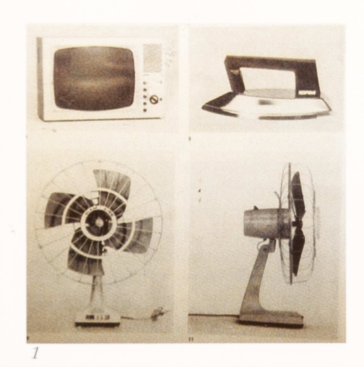
Si vinculamos las condiciones creadas en los últimos 50 años por los diversos programas económicos con el desarrollo del diseño industrial, podemos reconocer tres grandes ciclos:

De 1945 hasta 1975, treinta años y seis gobiernos, que con excepción del de Onganía, desarrollaron una política proteccionista, con apoyo a la creación de nuevas industrias, al desarrollo tecnológico y a la investigación con un importante desarrollo de la industria liviana que dispone de un mercado prácticamente cautivo.

De 1976 a 1989. El Ministro de Economía Martínez de Hoz articula un plan económico de neto corte liberal, con alta desprotección, acentuada a partir de 1978. El país sufre un profundo cambio en sus estructuras sociales y productivas. Se produce una involución en el



*Tapa de la revista **summa**, 1963*



1

6. Interior de local **harpa** en Rodríguez Peña y Juncal. Director Diseño: L. Aizemberg y José A. Rey Pastor. Producto: Mesa de escritorio Año de diseño: 1953
7. Exposición **harpa** en el Teatro L. G. San Martín organizada por José A. Rey Pastor. Año 1964.
8. Silla Jannello. Año de diseño: 1946



6

7

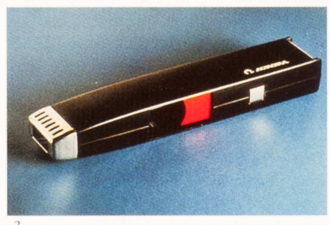


8



2



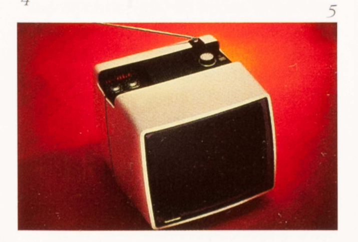


3

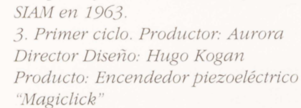


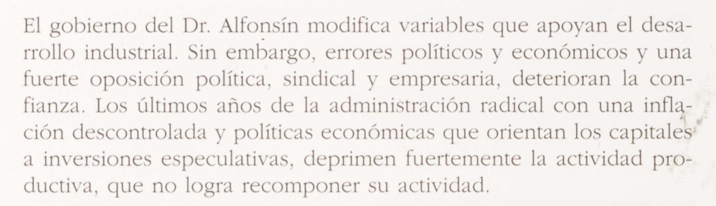
4

5



1. Primer ciclo. Productor: Siam
Director Diseño: Walter Moore
Producto: Televisor monocromático 23", Plancha "Futura", Ventilador 16"
Año de diseño: 1960 / 1968
2. Misha Black acompañado de izquierda a derecha por: R. Sudiero, Guido Di Tella, Carlos A. Méndez Mosquera y Frank Memelsdorf visitando SIAM en 1963.
3. Primer ciclo. Productor: Aurora
Director Diseño: Hugo Kogan
Producto: Encendedor piezoeléctrico "Magiclick"
Año de diseño: 1968
4. Primer ciclo. Productor: Atma
Director Diseño: Julio Colmenero
Producto: Plancha Atma
Año de diseño: 1970
5. Primer ciclo. Producto: Tonomac
Director Diseño: Hugo Kogan
Producto: Televisor monocromático 13"
Año de diseño: 1975





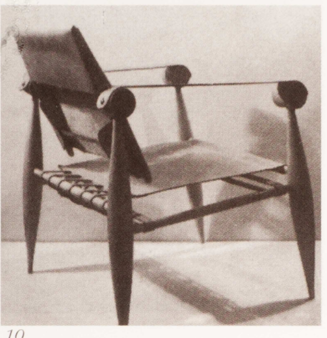
campo de la producción industrial y se acelera el proceso de desindustrialización. Las expectativas que genera el regreso a la democracia y el inicio de una nueva etapa devuelven la confianza.

El gobierno del Dr. Alfonsín modifica variables que apoyan el desarrollo industrial. Sin embargo, errores políticos y económicos y una fuerte oposición política, sindical y empresaria, deterioran la confianza. Los últimos años de la administración radical con una inflación descontrolada y políticas económicas que orientan los capitales a inversiones especulativas, deprimen fuertemente la actividad productiva, que no logra recomponer su actividad.

A partir de 1989, el gobierno del Dr. Menem orienta su programa económico haciéndolo coincidir con los principios liberales de la economía, y concreta la mayor apertura y desprotección de la producción nacional vista en los últimos años. A diferencia de los dos ciclos anteriores, éste no está vinculado a ideologías o políticas económicas de corte nacional, sino que se inscribe desde sus comienzos en el proceso de globalización e internacionalización de la economía. La inexistencia de una política industrial y la apertura indiscriminada destruye en pocos años gran parte de la economía de producción.

Cada uno de estos ciclos influyó, lógicamente, sobre las actividades vinculadas al diseño, y particularmente sobre el perfil comunicacional, tecnológico y de producción de los productos.

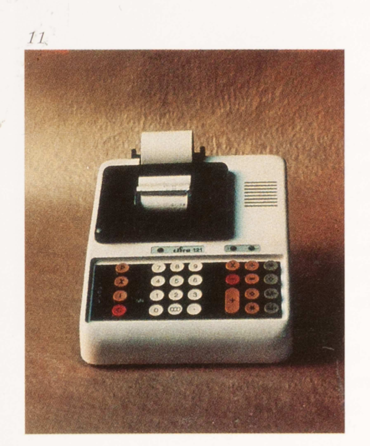
9



10

9. *Sillón BKF, diseñado por Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. Año de diseño: 1939.*
10. *Sillón Safari, diseñado por Amancio Williams en base a un mueble popular. Año de diseño: 1943.*
11. *Primer ciclo. Productor: Fate Director Diseño: Silvio Gritchener Producto: Calculadora "Cifra" Año de diseño: 1972*

11.



Primer ciclo

El primer ciclo, de fuerte desarrollo de la industria liviana, inicialmente primitiva, con una lenta pero persistente orientación hacia la tecnificación e incorporación de nuevos materiales y procesos, crea un ámbito propicio para el trabajo intelectual en el campo teórico del diseño, con la importante intervención de Tomás Maldonado.
Se incentiva la acción profesional, inicialmente ejercida por arquitectos, en las áreas del equipamiento y los objetos, Six, harpa, Cabrejas. Se fundan empresas de equipamiento para la casa y oficinas, Interieur, Colección, con representaciones de empresas norteamericanas, y Stilka, Buró y CH / Centro de Diseño con diseños y desarrollos nacionales.

Promediando el ciclo, ya operan Estudios que brindan servicios de diseño y varias empresas incluyen dentro de sus estructuras departamentos de diseño y desarrollo de productos, paradigma de ello fue Siam. En este contexto de fuerte desarrollo, las empresas industriales realizan importantes inversiones en equipamiento y matricería y encaran programas de diseño y desarrollo de productos de altas series. Los procesos, las materias primas y las tecnologías tienden a aproximarse a patrones internacionales.

Los productos, *diseñados para altas series*, se caracterizan por su desarrollo tecnológico, su calidad y diseño. Con la incorporación de nuevos materiales de ingeniería, la importación o desarrollo nacional de nuevas tecnologías, los procesos productivos apoyados en alta calidad de matricería y de procesos, se obtiene la homologación de calidades.

Comienzan las primeras acciones de difusión de la disciplina y se crean las primeras carreras universitarias de Diseño Industrial, la de Cuyo en Mendoza, el Instituto de Diseño Industrial en Rosario, y dentro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, las carreras de Diseño Industrial y Comunicación Visual.

Instituciones como el CIDI y el CAYC difunden y apoyan la labor de los profesionales. Se crea la Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina, ADIA, y en esa época nace **summa**, decana de las publicaciones sobre temas de arquitectura y diseño.

Segundo ciclo

El segundo ciclo, de apertura de los mercados y de involución de la actividad industrial, desacelera el desarrollo de nuevos productos.
La indiscriminada introducción de productos importados de baja calidad es un fuerte atractivo para consumidores cansados de una oferta poco dinámica. Disminuye notablemente el desarrollo de productos. Las empresas más profesionalizadas reconvierten sus plantas de producción y actualizan su parque de máquinas y su management.

Los pocos proyectos de diseño de productos de altas series, se diferencian de los del ciclo anterior por una profunda depuración de sus

Prospectiva del diseño

Hasta hace unos años, hablar de diseño desde Buenos Aires era referirse a un desarrollo que se daba en un ámbito cultural externo y lejano ó, en otra escala, a una trayectoria local mucho más familiar y artesanal. Hoy formamos parte de un nuevo escenario internacional con permanentes transformaciones tecnológicas, económicas y sociales.

Es evidente que el acelerado proceso de mundialización que nos envuelve y la reiterada presentación en sociedad de la "aldea global" persiguen un control del consumo en cada uno de los distintos segmentos en que se ha programado el mercado internacional. Este objetivo —que por encima de sus aspectos económicos lleva implícito una suerte de colonialismo cultural— tiene distinto éxito según las diversas culturas locales, ya que todavía Nueva York es diferente a Tokio y aun a Los Angeles; y San Pablo tiene diferencias con Río de Janeiro y con Buenos Aires. Diferencias que se dan en su alimentación, en los hábitos higiénicos, en las modalidades sociales. Pero simétricamente a esta persistencia de las identidades locales, los walkman, los fax, los artefactos informáticos, los Swatch, los colores de Benetton, el Twingo y los Mc Donald's (por citar algunos ejemplos) son los productos universalizados o "migratorios" encargados del control del mercado globalizado desde Pekín hasta Usuahia.

Simplificando, podemos decir que nos encontramos con dos grandes sistemas de productos: el primero está constituido por los que hemos llamado productos migratorios, que ya se han instalado en todos los mercados sin esfuerzo y en las mayoría de los casos con el éxito previsto. Estos artefactos no tienen referentes nacionales identificables hasta el punto de que su marca está por encima de su origen de fabricación (la que se encuentra diversificada en todo el mundo según las condiciones coyunturales del costo de producción). La intervención del diseño en este tipo de productos, seguirá seguramente localizada en las sedes centrales de las marcas, salvo que las modalidades propias de cada mercado exijan la intervención (como ya está sucediendo) de profesionales locales con el fin de realizar las

adaptaciones necesarias o la propuesta de alternativas más adecuadas.

El pasaje a la sociedad digital seguirá transformando los comportamientos, los objetos y los espacios creando en consecuencia nuevos territorios y nuevas fronteras para el diseño. Precisamente en este marco referencial se ubica el segundo de los sistemas mencionados ya que incluye los productos o procesos relacionados con los problemas más complejos de la sociedad y que por lo general presentan un alto condicionamiento por parte del contexto territorial y cultural. En esta categoría se encuentran los sistemas de equipamiento (urbano, comunitario, sanitario, residencial y empresario), las instalaciones industriales de gran complejidad como unidades espaciales de transporte y máquinas herramientas y, finalmente, una serie de requerimientos sociales que por lo general están deficientemente formulados y con situaciones conflictivas entre los expertos, los usuarios y los agentes públicos. Es justamente en esta mutación conflictiva de los comportamientos comunitarios en la que habrán de detectarse, de aquí en más, los nuevos problemas en los que el diseño tendrá la difícil responsabilidad de proveer la interfase humanizada entre la tecnología digital, sus efectos secundarios (economía sin trabajo, marginación educativa de amplios sectores, crecimiento de la tercera edad) y una sociedad cada vez más diferenciada. Temas que, además, no podrán eludir la crisis mundial de los recursos naturales y de la gestión ambiental.

Este proceso de globalización es en realidad la etapa reciente de las transformaciones económicas y tecnológicas que arrancan en los años setenta y que han conformado un contexto sumamente inestable, incierto y arbitrariamente competitivo en el cual la economía incorporó la "innovación" como atributo prioritario de la comercialización y como un medio de diferenciación y "posicionamiento" del producto.
A lo largo de estos cambios se desarrollaron nuevas áreas de gestión como la logística, la reingeniería, el planeamiento estratégico y el marketing, cada una de las cuales adquirió una importancia relevante en las decisiones sobre el producto. En este proceso, el diseñador, y no hablamos solamente de nuestro país, fue quedando rezagado fundamentalmente por una inadecuada comprensión de los puntos de vista de los agentes de la economía y de la empresa a quien debería coordinar.
Si coincidimos en que estamos entrando en la era del conocimiento y que el saber será la energía prioritaria de los próximos años, podemos afirmar que ante la abrumadora información informática será indispensable saber cómo aplicar los conocimientos más apropiados (es decir aprender la gestión del saber) para diagnosticar y solucionar —interactuando cada vez más con otras disciplinas— conflictos y temas que hoy ni siquiera están formulados.

Este es, a mi juicio, el desafío más importante para el diseño presente y de los próximos años, ya que los nuevos problemas sociales y ambientales, complejos y sistémicos siempre formarán parte de cada una de las diversas modalidades territoriales y culturales.
Y por lo tanto difícilmente podrán ser absorbidos y resueltos por la red de la gestión globalizada.

Reinaldo J. Leiro

costos, el control riguroso de los procesos de producción, la eliminación de valor agregado no funcional, y un mayor acercamiento de las decisiones de diseño a patrones internacionales.

Finalizando este ciclo se reduce fuertemente el diseño y desarrollo de productos de alta producción, con algunas excepciones en el área de la calefacción y la refrigeración. Esta década, signada social y económicamente por los duros y difíciles acontecimientos vividos, ve fuertemente disminuida su actividad cultural, social y de producción.

En el período de gobierno radical se reactiva parcialmente la producción, reactivación que se refleja tibiamente en el desarrollo de nuevos productos. La actividad institucional, educativa y de promoción del diseño se reactiva. A la renovada y explosiva actividad cultural se suma el diseño en diversas manifestaciones.

El CAYC organiza varias muestras de diseño en el país y en el exterior.

Se crean las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico en el ámbito de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA.

Se desarrolla la Bienal Internacional de Diseño '86, organizada por el CAYC. En el '87 la Segunda Bienal Internacional de Diseño culmina con una importante exposición en el Museo de Bellas Artes.
Se crea la carrera de Diseño Industrial en la ciudad de Mar del Plata.

En el Museo de Bellas Artes se inaugura una representativa muestra "150 años de diseño alemán". En esos días se lanza la primera edición del premio ICI de Diseño, organizado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana. En julio de 1987 se edita el primer número de la revista TipoGráfica.

En 1988 comienzan las reuniones de trabajo para la creación de la carrera de Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura de la ciudad de Córdoba.

Tercer ciclo

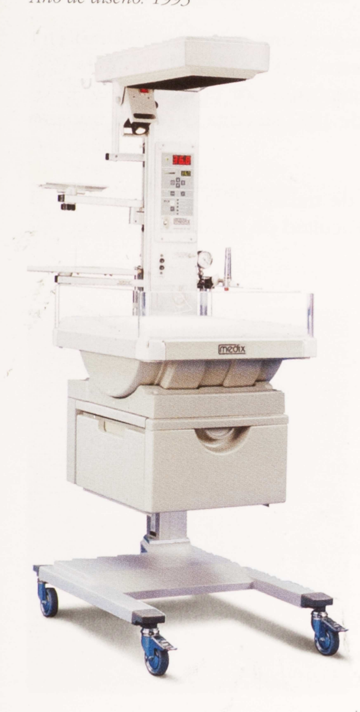
En el tercer ciclo la globalización transforma profundamente al mundo. Las reglas de juego son ahora internacionales, y con mayor o menor adhesión arrastran las políticas económicas anteriores, imponiendo las nuevas en casi todos los países del mundo.

Los mercados y los productos tienden a la homogeneización, situación que, desde el punto de vista estratégico, implica competir con empresas de todo el mundo. Los productos de consumo masivo y semidurables importados sustituyen rápidamente a los de producción nacional.

Estos cambios tienen una influencia decisiva en el perfil de las nuevas demandas de diseño de productos. Productos estos con alta carga tecnológica, que surgen de etapas anteriores de investigación.



Segundo ciclo. Productor: Eveready
Director Diseño: Hugo Kogan y Asoc.
Producto: Linternas de mano.
Año de diseño: 1988
Tercer ciclo. Productor: Medix
Director Diseño: Hugo Kogan y Asoc.
Producto: Servocuna SMX 2 - 3 - 4
Año de diseño: 1993



Con fuerte innovación técnica y de servicio, y de bajas series de producción. Con características formales y de imagen de gran ajuste, propias de productos masivos y que responden a normas de calidad nacionales e internacionales.

En este nuevo escenario, donde el diseño es entendido como una variable estratégica de primer orden en toda operación industrial, y como un elemento básico para sostener a largo plazo la prosperidad de un sistema industrial avanzado, las empresas de diseño deberán dar respuesta rigurosa a los requerimientos de servicios generados por empresas altamente profesionalizadas y desarrolladas.

La actividad académica es intensa, se consolidan las nuevas carreras de diseño. Gran parte de los docentes de las carreras de Diseño Industrial en la FADU son egresados de la misma. En Mar del Plata se crea la carrera de Diseño Industrial en 1996. En 1989 se crea la carrera de Diseño Industrial en la FAU, de la Universidad Nacional de Córdoba.

En 1989 se incorpora la disciplina del Diseño Industrial a la 1ra. Bienal de Arte Joven, organizada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Se suceden las Primeras y Segundas Jornadas de Diseño Industrial '89 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA.

En 1990 se crea la Asociación de Diseñadores Industriales, ADI.

En 1991 se pone en acción la Fundación Munar, de franco apoyo a la difusión y al desarrollo del diseño industrial.

En el ámbito de la Sociedad Central de Arquitectos se realiza en 1991 la exposición "El diseño es el objeto".

En 1996 se incorpora la carrera de Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de San Juan.

En 1992 el Premio Konex incluye la disciplina de diseño industrial.

Se realizan varios e importantes concursos nacionales de diseño:
- Concurso Atma de productos de diseño.
- Premio Coca Cola (disciplina Diseño Industrial).
- Concurso "Un vehículo para todos" creado por la COPAL.
- Premio creado por la Cámara de Fabricantes de Acrílico.■

Se cita a: • Carlos Abalo. El Cronista. 12.09.97
• Jordan B. Lewis. Alianzas estratégicas. Javier Vergara editor.

Arquitectura y Diseño Industrial: de la FAU a la FADU

Pensar que la relación entre la FADU y el Diseño Industrial existe sólo como emergente del inicio de la carrera en 1984, sería olvidar los orígenes de esta disciplina en la Argentina o por lo menos en Buenos Aires, ya que el Diseño Industrial siempre estuvo ligado a la FADU, ya desde que se llamaba FAU —Facultad de Arquitectura y Urbanismo—.

Por sus aulas pasaron la mayoría de los profesionales que durante décadas actuaron en el medio; paradójicamente tal vez, el único que no transitó por ellas fue Tomás Maldonado el creador de la revista Nueva Visión, primer órgano de teoría de Diseño Industrial y en donde actuaron Carlos A. Méndez Mosquera, Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Felito Iglesia y muchos jóvenes por entonces estudiantes de arquitectura que veían al Diseño como una disciplina acorde al momento. También, casualmente, en 1947, año de inicio de la FAU, aparece el primer aviso de un Estudio de Diseño Industrial, y por allí ya estaba participando Gastón Breyer, quien luego diera creación al IDI —Instituto de Diseño Industrial— de Rosario y actualmente Profesor Emérito de la casa.

Ya los creadores del BKF, Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy o Amancio Williams o César Janello, cuya silla W, supo estar en la Sala de Profesores de la calle Perú, fueron arquitectos proyectistas de objetos de gran valor de diseño.

De la misma manera los integrantes de **oam** —Organización de Arquitectura Moderna— allá por los años '50, con Gerardo Clusellas con su sillón Pampanini; Jorge Goldemberg, Bucho Baliero y hasta Jujo Solsona, supieron de diseñar piezas de mobiliario para sus propuestas arquitectónicas.

harpa, de los arquitectos Hardoy, Aubone, Rey Pastor, Aizemberg y Méndez Mosquera, y el grupo **six**, con Bacigalupo, Riopedre, Kurchan, Ugarte y Guidali, también arquitectos, fueron pioneros en el Buenos Aires de los '50 en el diseño contemporáneo, pero resolviendo también la producción y

comercialización de los elementos de equipamiento.

Rodolfo Möller fue tal vez el primer relator de Diseño Industrial en la Argentina; junto a Julio Colmenero que hoy es profesor en la carrera de Diseño Industrial fueron docentes en la FAU y activos promotores del Diseño en el CIDI —Centro de Investigación en Diseño Industrial—. Colmenero, a través de su propio Estudio desde los años '70 para Atma, Continental o Phillips, fue el diseñador de piezas que configuraron el entorno de muchas viviendas de Buenos Aires.

Reinaldo Leiro, Celina Castro, Arnoldo Gaite, Osvaldo Fauci, Jorge Parsons, en Stilka y Buró, Víctor Carozza en Churba, Alberto Ferrara, Tito Salgado, Ismael Rodrigo, Juan D'Alesandro, Morea y yo mismo, todos arquitectos dedicados al mobiliario y no sólo a su diseño, sino algunos también como productores, fueron los hacedores de los interiores y los muebles de las oficinas, escuelas, hospitales y viviendas de la ciudad en las décadas siguientes.

Otros se orientaron al área del diseño de productos y arquitectura, por ejemplo el Estudio DA —Diseñadores Asociados— con Silvio Grichener, Hector Compaired, Eduardo Joselevich, G. Arias y otros que se ocuparon del entorno como una totalidad proyectual.

Mario Mariño, el primer doctor en Diseño Industrial de esta Facultad, y Hugo Kogan, ambos destacados diseñadores de productos, también pasaron por sus aulas y hoy son docentes de la carrera. Algunos de los que se radicaron en el exterior, como Roberto Napoli, Daniel Weil, Alberto Lievore y Jorge Pensi, que hoy están por el mundo diseñando, son arquitectos de la FAU vinculados a grandes empresas internacionales.

Seguramente otros arquitectos que hicieron diseño no están siendo nombrados, también es seguro que aunque hoy exista la carrera de Diseño Industrial, siempre habrá arquitectos que se orientarán hacia él, tal vez menos, ya que quienes se definieron por esa especialidad, en su época fue porque no pudieron formarse académicamente en esa disciplina. Pero lo que facilitó que se dedicaran a ella, fue el nivel de formación que aquella FAU les dio, permitiendo que se entendiera al diseño como una manera de pensar y de interpretar el mundo. Hoy la continuidad la tienen los jóvenes Diseñadores Industriales egresados de esta FADU y que son formados por muchos de los ya nombrados que han asumido el rol docente con el mismo énfasis que en su momento le otorgaron a la práctica del diseño.

Primero fueron los muebles que los arquitectos diseñaron para sus obras y enseguida la reflexión teórica acerca del diseño, luego algunos arquitectos asumieron el rol de productores, para hacer posibles los diseños proyectados; otros no culminaron su formación de arquitectura porque se orientaron al desarrollo de productos de otra complejidad, desde electrodomésticos hasta vehículos. Eso fue demostrando que si bien el origen del pensamiento proyectual estaba en la arquitectura, también es cierto que las especificidades cuentan y que a veces tienen un gran peso. Tal vez sea eso lo que se intuyó en el '84 cuando fuimos invitados a pensar en un área de diseño y se culminó con la creación de la carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico.

Esa decisión académica no atentó, sino al contrario, potenció a lo proyectual complementando ambas disciplinas en la construcción de la cultura material. Arquitectura y Diseño Industrial no sólo pueden transitar juntas, sino que deben articularse para hacer un entorno con una mejor calidad de vida.

Ricardo Blanco



Segundo ciclo. Productor: Alpargatas
Director Diseño: Mario Tornini
Producto: Calzado deportivo
Año de diseño: 1988

Tercer ciclo. Productor: Buró
Diseño: Reinaldo J. Leiro / Alejandro Katkownik
Producto: Sistema de equipamiento Bus Award
Año de diseño: 1996



Retrospectiva del Diseño Gráfico

Carlos A. Méndez Mosquera*

"Los efectos pedagógicos de la materia "Visión" en la enseñanza de la arquitectura, fueron disparadores de una nueva concepción del mundo del diseño, donde arquitectura, gráfica y diseño industrial comenzaban a poseer raíces y problemáticas próximas."

En Febrero de 1969, el número 15 de la revista **summa** —cuyo primer número apareció en Abril de 1963 y de la cual soy fundador— publicó mi artículo "Veinte años de Diseño Gráfico en la Argentina, 1948-1968"

Hoy, al encarar una retrospectiva del diseño gráfico, acepté la insistente y sin duda amistosa propuesta de Guillermo González Ruiz de volver a publicarlo. A pesar del tiempo transcurrido es un correcto documento de la etapa fundacional del Diseño Gráfico Moderno en nuestro país. Etapa fundacional que incluye a los años '40, a partir de 1944, con la aparición de la revista **Arturo** y a los '50 con la vinculación de los movimientos de vanguardia y el concepto de diseño gráfico e industrial vinculado a la arquitectura moderna. La reseña de esta vinculación es el eje de ese artículo que actualizo con estas consideraciones, que se complementan y enriquecen con algunos de los comentarios de Borthagaray en su retrospectiva que reseña sus puntos de vista como estudiante y arquitecto, en los primeros años de esta historia, etapa en la cual nuestras actividades se sumaban, se integraban y se desarrollaban simultáneamente.

Mi período como estudiante (1948/1953), transcurre en medio de una Universidad políticamente peronista y en una Facultad donde a pesar de la presión del oficialismo, se llevaba a cabo la lucha (?) por la implantación de las ideas progresistas que nosotros descubríamos como estudiantes en la fascinante arquitectura moderna. Esto era posible porque los profesores y docentes que poseían un pensamiento "viejo, clásico y reaccionario" se sentían presionados y desactualizados por la propuesta de un pensamiento moderno, acorde con la nueva arquitectura de posguerra. La aparición de "Nuevos Arquitectos y Docentes", fuera y dentro de la Facultad —me refiero a Alfredo Casares, Eduardo Martín, Rodolfo Möller, Mauricio Repossini, Hirsz Rotzait, Gastón Breyer, Amancio Williams, Eduardo Catalano entre otros— a los que se sumaba la de los arquitectos y teóricos extranjeros, como Bruno Zevi, Pier Luigi Nervi, Ernesto Rogers que nos visitaban alimentando nuestra fantasía y nuestro fanatismo de estudiantes ultramodernos.

Es durante ese período, en 1949, que como estudiantes y parte del Centro de Estudiantes, publicamos el Boletín **cea 2** a que me refiero en la nota de **summa**. Vale la pena mencionar que también en ese período aparece **canon**, revista oficial de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Sólo se publicaron 2 números, el primero en Diciembre de 1950 —Año del Libertador General San Martín— y el otro en Febrero de 1953. Ambos están dirigidos por Rodolfo Moller (1924-1987), que figura como Secretario de redacción pero que en realidad fue el autor integral de lo que hoy podemos considerar como una verdadera hazaña. El primer número

Arquitecto. Profesor Consulto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Director del Area Comunicacional.









1. Isotipo de Ediciones Infinito.
Carlos A. Méndez Mosquera, 1954.
2. Isotipo de Axis.
Tomás Maldonado, 1951.
3. Tapa Catálogo Exposición "4 evidencias" del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.
Juan Carlos Distéfano, 1961.
4. Isotipo de Canal 2.
Guillermo González Ruiz, 1965.







Señalización de Buenos Aires.
Guillermo González Ruiz,
Ronald Shakespear, 1971 / 72.

corresponde al rectorado del arq. Julio V. Otaola, siendo Decano el arquitecto Francisco Montagna y Vicedecano el arquitecto Alfredo Villalonga. El segundo corresponde al rectorado del Dr. Carlos Bancalari y al decanato del arquitecto Manuel A. Domínguez acompañado por el Vicedecano arquitecto Carlos Krag. Colaboraron en ambos números como redactores Mauricio Repossini, Juan Carlos Foix, Horacio Pando, Ricardo Bernárdez, Eduardo Catalano, César Jannello, Edgardo E. Poyard y el tucumano Ricardo Muratorio Posse.

Si bien la publicación, evaluándola gráficamente, no es un ejemplo excepcional, se nota en este primer número la intención de actualizar el diseño que se presenta con una tapa diseñada por Hirsz Rotzait, que ejemplifica la vinculación y respeto de los arquitectos con la gráfica. **canon** es un buen compendio de la arquitectura argentina que se inicia con un artículo de Mario J. Buschiazzo seguido por un equilibrado e inteligente repertorio de obras modernas, que incluye entre otras las de Alberto Prebisch, Antonio U. Vilar, Carlos Coire, Amancio Williams, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan —los dos últimos a través de la paradigmática "casa de Virrey del Pino"—, Mario Roberto Alvarez, Sanchez Elía, Peralta Ramos y Agostini.

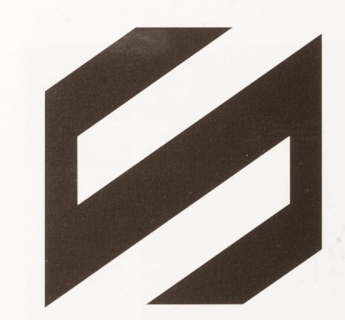
El segundo número está dedicado a la vivienda mostrando obras del catalán exiliado Antonio Bonet (la casa Berlingieri), de los argentinos Mario Roberto Alvarez; Amaya, Pieres y Lanusse; Riopedre y Ugarte; del brasileño Sergio W. Bernardez y de Richard J. Neutra. Incluye entre otros temas un artículo homenaje a los 400 años de la muerte de Leonardo escrito por Nereida y Gastón Breyer, otro de Federico Ruiz Guiñazú sobre la ciudad y otro de Pier Luigi Nervi. El material redaccional se inicia con una página homenaje, dedicada a la muerte de Eva Perón, que nos recuerda que la edición es unos meses posterior a su desaparición.

canon fue un ejemplo que muestra que a pesar de las dificultades políticas, la facultad iba preparando el cambio que se concretó al recobrar la Autonomía Universitaria a partir de 1955.

En el mismo número de **summa** a que me refiero al inicio, se incluye el artículo de Guillermo González Ruiz: "Del Caras y Caretas al Caras y Caritas", título que marca la trayectoria de la gráfica argentina desde sus orígenes marcados fuertemente por la aparición de la genial revista humorística (1898) hasta la publicación del libro de fotografías del entonces joven diseñador gráfico Ronald Shakespear —¡tenía 26 años en 1967!—, y que sin dudas preanunció la obra de uno de los protagonistas de la nueva gráfica a partir de los setenta.
Dice G.G.R. en ese artículo:
"...surgen tres vertientes...la primera después del '55 tiene su campo operativo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, donde Onetto, Méndez Mosquera, Breyer, Le Pera, Oliver, Moller, Jannello, Rotzait y otros serán los encargados de demostrar a través de la formación de nuevos arquitectos que las semillas del Bauhaus habían germinado en Buenos Aires y se iban a expandir posteriormente en Rosario, Mendoza y La Plata... Este grupo docente que asume la difusión del "new look" vuelca en la cátedra diversas experiencias del universo del diseño, creando sólidas bases para el asentamiento de la nueva disciplina…por otra parte tres docentes de la facultad, Iglesia, Asencio y Fracchia, integran el grupo Onda…que incluye en sus objetivos a la comunicación visual… La segunda vertiente nace de la publicidad y se asocia al intento de trasladar nuevos conceptos estéticos a los mensajes comerciales con un criterio orgánico...la tercera vertiente depositaria de la lucha con el conformismo son un grupo de diseñadores independientes..."

A partir del artículo de González Ruiz, haré algunas referencias directas referidas al tema de la gráfica y la enseñanza en la Facultad. Tanto en mi viejo artículo, como en uno nuevo que prologa los "Escritos Preulmianos" de Tomás Maldonado, me referí a la etapa inicial del diseño gráfico, en relación a la enseñanza de la arquitectura. Mi experiencia personal, entre los años 1948 y 1954, como estudiante de la flamante Facultad de Arquitectura y Urbanismo, me permite afirmar que a pesar de las dificultades políticas, de la oposición peronistas-antiperonistas o como dice Borthagaray entre fachos y bol-ches, se lograron hitos importantes en la gráfica teniendo como protagonista a la Facultad.

Cuando Maldonado regresa en 1948 de su memorable viaje, al que me refiero en el artículo de **summa,** nos despliega el deslumbrante



Isotipo para SIAM DI TELLA. Estudio "Onda", Carlos Fracchia, Lorenzo Gigli, Rafael Iglesia. 1962.

afiche "sirenella" del gráfico suizo-italiano Max Huber (1919-1992) que junto al de "arte astratta e concreta", constituyeron los modelos y forjaron el eje cultural "Buenos Aires-Milán". Luego de esos años iniciáticos y de experimentación, a partir de 1956, en la Facultad, se revoluciona la enseñanza en muchos aspectos, los talleres de arquitectura son uno de ellos y la creación de la materia **"visión "**, otro.

Visión —nombre de innegable influencia bauhasiana sintetizado en la obra de Moholy-Nagy llamada justamente "La Nueva Visión"— sustituyó a la materia Plástica cuyo enfoque todavía estaba encadenado al Ecole des Beaux Arts de París. Esa nueva denominación permitió razonar a la arquitectura como parte del mundo del, en ese entonces incipiente concepto de diseño, iniciando un recorrido que permitiría el nacimiento de un nuevo enfoque en los temas relativos a la representación y al análisis de las formas, disciplinas y problemática que hoy se incluye en materias como *Morfología, Medios Expresivos y Heurística.*

Es en la década 1956/1966, donde esa disciplina se expande, inicialmente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires y en la Escuela de Arquitectura de Rosario, luego a nivel nacional. Personalmente,a través de la nueva materia "Visión", inicié como tarea docente el análisis de la forma tipográfica y de la organización del plano como elementos inherentes a la representación. Los efectos pedagógicos de la materia "Visión" en la enseñanza de la arquitectura, fueron disparadores de una nueva concepción del mundo del diseño, donde arquitectura, gráfica y diseño industrial comenzaban a poseer raíces y problemáticas próximas. En Rosario junto a Alberto Le Pera y en Buenos Aires durante los decanatos de Carlos Coire y Alfredo Casares, junto a Gastón Breyer, Rafael Iglesia, César Jannello, Rodolfo Moller, Rafael Onetto, Samuel Oliver, Hirz Rotzait y Mauricio Repossini desarrollamos una tarea que anticipó el nacimiento de las nuevas carreras a partir de 1984.

La década del setenta heredera de los cambios producidos en nuestro medio, por la "new advertising", por la introducción del tema del "diseño gráfico" en los niveles universitarios y profesionales de la arquitectura, como asimismo por la herencia del "Di Tella", produjo un hecho significativo en la ciudad: su nueva señalización. En efecto, en 1971 La Municipalidad de Buenos Aires encomienda la señalización integral de la ciudad a dos jóvenes diseñadores: el arquitecto Guillermo González Ruiz y el diseñador Ronald Shakespear, el primero se había graduado en la FAU , el segundo un verdadero "self made designer". Ambos se formaron en el área creativa de dos agencias pioneras en el campo del diseño gráfico: Agens y Cícero. Con ese trabajo demostraron una madurez y una capacidad profesional de primera línea que hicieron del proyecto de Señalización de Buenos Aires, por su excelente propuesta, por su dimensión urbana, por su difusión y trascendencia, un verdadero hito en la historia del diseño gráfico argentino. Luego ambos profesionales —a partir de 1973— constituyeron sus estudios, que felizmente en la actualidad ocupan un lugar destacadísimo en el campo de la gráfica nacional.

Pienso que a partir de ese ejemplo incorporado a la vida ciudadana, se creó una conciencia que hoy se debe retomar, frente a la polución visual que está sufriendo nuestra ciudad.

Es la década del setenta asimismo la formadora de profesionales destacados del área, que con sus trabajos individuales o a través de estudios o agencias de publicidad, lograron dejar un sello de diseño gráfico vernáculo, que incluye en sus características formales las buenas influencias de los países del norte. Me refiero a diseñadores como Juan Andralis, Lorenzo Amengual, Alberto Di Mauro, Jorge Canale, Eduardo Cánovas, Norberto Cóppola (1941-1995), Rubén Fontana, Silvia González, Edgardo Giménez, Nicolás Jiménez, Martín Mazzei, Juan Carlos Pérez Sánchez, Roberto Rollié, Héctor Romero, Alfredo Saavedra, Carlos Varau, Angela Vasallo, entre otros.

La década del '80 con la creación de la Carrera de Diseño Gráfico en nuestra Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo a partir de 1984, debe considerarse como otra etapa fundacional del Diseño Gráfico. La reseña de su historia, de sus desarrollo y evolución hasta el momento actual, será tema que se tratará exhaustivamente en el próximo número de nuestra publicación y estará a cargo de los protagonistas de ese período. Muchos de esos protagonistas son graduados de nuestra Facultad y ya están formando parte de los equipos docentes.■



1

2

3

Durante los cinco años anteriores al período analizado en este trabajo, se producen dos hechos que ayudan a comprender los comienzos del diseño gráfico en la Argentina. El primero es el golpe revolucionario del 4 de junio de 1943, que marca el comienzo del peronismo, y el otro el fin de la segunda guerra mundial (1945). Ambos acontecimientos dan origen a cambios significativos en el país.

El golpe revolucionario hace que nos encontremos ya en 1948 con un clima represivo, de corte fascista, que si bien hoy valoramos en distinta forma, para la "clase intelectual" del momento resultaba sofocante. Las izquierdas hacían frente a una creciente represión, y a partir de 1945 la Universidad se vuelca monolíticamente al antiperonismo. El fin de la guerra, en 1945, permite nuevamente el reencuentro cultural con Europa en primer término, y luego con los Estados Unidos.

Hoy, María Elena Walsh canta "El 45", y en ese hit se encuentran todos los "supuestos" necesarios para entender la ubicación de la avanzada intelectual argentina en el '48, antiperonista y, como es natural, imbuida de bastante filosofía marxista y antimarxista.

Si bien nuestro tema específico es el diseño gráfico, tanto en nuestro país como en el mundo occidental su desarrollo está integrado a la tecnología, la arquitectura, el diseño industrial, la pintura, la escultura moderna e incluso la música y la poesía. El análisis de las formas producidas así lo demuestra, confirmando una vez más que la creación responde a leyes que son de carácter general.

En la Argentina, la definición del diseño gráfico no se produce a partir de las agencias de publicidad, sino justamente a partir de la arquitectura, el diseño industrial y la pintura moderna. En 1948 no existe diseño gráfico sino "arte publicitario", un arte publicitario realizado a veces con gran dignidad y efectividad, pero sin conciencia de su proximidad al diseño.

Aún hoy, a pesar de que muchos de sus miembros y directivos han asimilado los nuevos conceptos, la entidad que agrupa a los diseñadores gráficos se sigue llamando "Club Directores de Arte", nominación arcaica que ubica al diseñador gráfico como una especie de comandante del arte.

Que ello ocurriera en 1948 era coherente con la inmadurez general. La arquitectura moderna estaba librando la gran batalla. En la facultad, mi generación luchaba contra el academicismo y contra un grupo de profesores incapaces que se lamentaban al no entender nuestros proyectos "a lo Corbu o a lo Miës"; Schoenberg, Erik Satie, y la música de nuestro Paz se desgañitaban a través de la Agrupación Nueva Música, entre las risitas de los cultos entendidos; los heroicos componentes del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires, encabezados por Juan Kurchan, Ferrari Hardoy, Antonio Bonet y Vivanco, entre otros trataban de vender a gobernantes ignorantes la salvación urbanística de Buenos Aires con la anuencia personal del "desconocido" arquitecto Le Corbusier, and *so on*.

Del diseño industrial, ni noticias; pero la industria argentina, en condiciones inenarrables, felizmente nacía y se fortalecía.

A pesar de todos esos aspectos reales, una especie de tozudo pionerismo daba lugar a la aparición renovadora de un movimiento en cuyos orígenes estaban enrolados arquitectos y artistas.

En 1948, año inicial de nuestro análisis, se producen dos acontecimientos fundamentales: la exposición "Nuevas Realidades" en la galería Van Riel de Buenos Aires y la aparición de la revista Ciclo.

La exposición sintetiza y polariza la nueva ideología, anticipando de alguna manera la unificación de las artes visuales y su confraternización con el diseño y la arquitectura. Los expositores son 28, y entre ellos hay pintores, escultores y arquitectos. La presencia de Eduardo Catalano, Belgioioso - Peresutti - Rogers y César Jannello, junto a la de Claudio Girola, Ennio Iommi, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Lidy Prati, Eduardo Espinosa, Del Prete, etc., evidencia esa actitud de integración.

La muestra plantea la no figuración y la madurez del arte concreto, contrapuesto al arte abstracto y a algunas otras manifestaciones encuadradas en la no figuración. El trabajo presentado por los arquitectos milaneses Belgioioso-Peresutti-Rogers era el conocido "Monumento a los muertos en los campos de concentración de Alemania", erigido en el cementerio de Milán en el año 1945. Ese monumento, junto a las continuidades de Iommi, las pinturas de Hlito, Maldonado y Prati, y la estructura presentada por Catalano, crean un esquema coherente que es absorbido prontamente por un grupo de artistas, arquitectos, estudiantes e intelectuales.

La revista Ciclo (aparecieron sólo dos números: 1948 y 1949) fue fundada por el crítico de arte Aldo Pellegrini, el psicoanalista Enrique Pichon Rivière y el poeta Elías Piterbarg. Tomás Maldonado es el diseñador gráfico, pero su actividad no se detiene ahí, sino que se convierte en el impulsor de una parte definitiva del contenido de Ciclo. Los autores y los artículos presentados en ella brindan un definido panorama de la literatura, la poesía, el arte y el pensamiento contemporáneos.

Insisto en ello porque Ciclo es un documento capital para ubicarnos con claridad en el diseño gráfico argentino.

El primer fragmento en castellano publicado en Latinoamérica del "Trópico de Capricornio" de Henry Miller apareció en Ciclo; la primera traducción castellana de Moholy-Nagy en América y España fue la famosa carta a Kalivoda reproducida en Ciclo; la primera versión castellana de Mondrian pertenece también a Ciclo.

¿Qué interés tiene todo esto para una reseña del diseño gráfico en la Argentina? Lo que me propongo es establecer objetivamente que la preocupación por el diseño gráfico en nuestro país tiene sus primeras manifestaciones a través de las expresiones culturales antes citadas.(1)

Tomás Maldonado regresa en junio de 1948 de su primer viaje a Europa, donde establece contacto con los representantes europeos del arte concreto, de la arquitectura moderna y del diseño. Georges Vantongerloo, Van de Velde, Max Bill, Vordemberge-Gildewart, Max Huber, Richard Paul Lhose, el Bauhaus y sus componentes, Carlo Vivarelli y decenas de otras personalidades del movimiento moderno comienzan a perfilarse y a ser tema de discusión. El grupo de interesados se agranda y discute no con un sentido y conocimiento libresco sino directo y vital. Es el momento en que Maldonado comienza a perfilarse como pintor concreto, como educador y como diseñador.

La casa de Tomás Maldonado en la calle J. E. Uriburu (1948) se convierte en una especie de "Jabonería de Vieytes" del pensamiento moderno, donde J. M.

Borthagaray, F. Bullrich, H. Baliero, E. Polledo, J. Grisetti, J. Goldemberg, P. Sívori y M. Winograd, entre otros, nos encontrábamos como alumnos de la Facultad de Arquitectura a discutir, polemizar y mencionar por vez primera términos como "artes visuales, espacio, diseño industrial", etc., no sólo con Maldonado, sino también con Alfredo Hlito, Ennio Iommi, Lidy Prati, Claudio Girola, E. Bayley.

Maldonado volvió de su viaje cargado de plomos y totalmente rapado. Los plomos eran una familia tipográfica —el etrusco— enraizada dentro de los más puros rasgos del groteske suizo-alemán, inexistente en el país y que después hubo que completar con una importación directa de Nebiolo; el rapado era una actitud frente al diseño, la maniobra de afeitarse matutina que integraba barba y cabello, resabios "del hombre prehistórico, no actual", la síntesis de una exageración maxbilliana adoptada por Tomas Maldonado. (Para respetar la verdad histórica, debo decir que la excusa de Maldonado frente a su ascetismo pelífero se debía a un problema de higiene surgido durante su regreso en la tercera clase del siniestro barco Santa Cruz a causa de "una desmedida invasión de pulgas y piojos que regocijados anidaron en mi abundante cabellera").

En ese clima se fue gestando el diseño gráfico de Ciclo N° 1 y Ciclo N° 2.

La nueva tipografía generada en el Bauhaus a través de L. Moholy-Nagy, Herbert Bayer y continuada por Max Bill se introducía en la Argentina. La inexistente bibliografía sobre el tema se incrementaba con nuestro contacto con "Telehor" de Moholy-Nagy —de donde se extractó la famosa carta a Kalivoda, pieza esencial que abrió campos inusitados en el lenguaje de la visión— con "Die Neue Typographie" del gráfico Jan Tschichold, con el artículo "Uber typographie" de Max Bill, con los Bauhaus-Bucher, con las ediciones de Morancé en el campo de la arquitectura, con los pensamientos de Georges Vantongerloo, con los catálogos de las exposiciones de arte concreto en Suiza e Italia con el movimiento Stijl, con Mondrian, con el constructivismo y el suprematismo ruso, con la poesía de Apollinaire, etc.

El diseño gráfico de Ciclo N° 1 es básico y elemental; el formato de la revista esta basado en las normas DIN, la disposición gráfica es rigurosa, la tipografía aún bastarda, aunque sin duda la mejor dentro de las posibilidades del momento.

En el diseño gráfico de Ciclo N° 2 se introducen cambios; colabora ya con Maldonado, en el aspecto gráfico, Alfredo Hlito, la tipografía de la tapa se define, se utilizan los tipos traídos por el mismo Maldonado, hay más rigor y control. El texto interior se compone en el spartan conseguido en la linotipia Peña y se encuentra o se inventa un lugar de trabajo, un taller: La Lira, en Córdoba 6051.

En ese taller, Maldonado se arremanga y aprende el oficio de tipógrafo, junto a Sierra, un viejo artesano; ahí lo aprendo yo mismo. De ese mismo taller sale el catálogo de la Exposición "Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo", de abril de 1949, un trabajo en el que ya existe una gran madurez gráfica. La exposición fue organizada por el arquitecto Amancio Williams, personalidad que a través de su taller de la calle Carlos Pellegrini contribuyó en gran medida al desarrollo de la arquitectura y el diseño modernos en la Argentina. Por primera vez se presentan en forma ordenada obras de Le Corbusier, Beaudouin, Lods, C. Entwistle y Paul Nelson. La exposición fue concebida con real criterio de diseño, y nuevamente Maldonado contribuyó a su concreción dentro de la gran línea de exposiciones derivada de la experiencia bauhausiana.

En ese mismo año se publica el Boletín Cea N° 2 del Centro de Estudiantes de Arquitectura, que da oportunidad a que Maldonado exprese gráficamente el planteo de la nueva tipografía y del nuevo diseño gráfico. En el número se publica el famoso afiche de Max Huber para el 7° Congreso del CIAM en Bergamo y se incluyen temas que abarcan la arquitectura, la prefabricación y un artículo de Maldonado —"El diseño y la vida social"— que lo ubica sin lugar a dudas como el iniciador en la Argentina de la problemática del diseño industrial. Con anterioridad, en el año 1947, Maldonado había publicado un excelente ensayo teórico: "Volumen y dirección en las artes del espacio"; ese trabajo fue un punto de partida que como estudiantes universitarios y diseñadores en ciernes aprendimos e incluimos en nuestras propias disciplinas. (2)

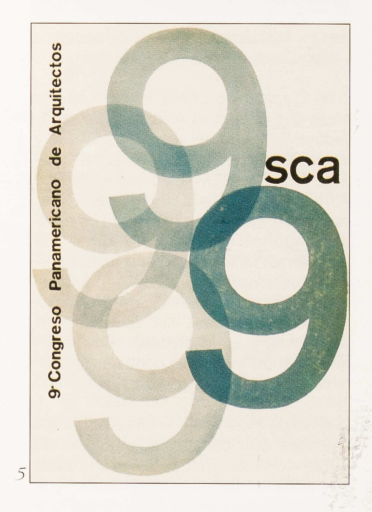
A esta altura está claro que mi propósito de historiar objetivamente los inicios del diseño gráfico en la Argentina tiende a asignar a los años '48 y '49 un papel de gran importancia, y a ubicar al diseño gráfico en ese momento dentro del campo del diseño total; este concepto se aclara si citamos a Maldonado: "No hay duda que el diseño representa, por el momento, el modo más inmediato, más social de manifestarlo que se ha dado en llamar la nueva visión, que comprende la totalidad de las actividades, artísticas o no, que tienden a subvertir el actual repertorio morfológico de nuestro mundo visual" (3). A los cuatro ejemplos gráficos que he citado para ejemplificar ese período y a la exposición de Williams se van sumando, en los próximos años, catálo-gos, afiches y una serie de piezas de comunicación directa.

Es importante mencionar los paneles realizados por Tomás Maldonado y Alfredo Hlito en la exposición del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires en Plaza Italia, año 1949, trabajo equiparable a los realizados por Moholy-Nagy y Bayer en la época postbauhausiana. La mueblería Comte, empresa dirigida en esa época por Ignacio Pirovano, brindó también la posibilidad de concretar el comienzo de un Centro de Diseño dirigido por Maldonado con la colaboración de Baliero y Borthagaray, favoreciendo la realización de piezas gráficas pioneras. Simultáneamente comienza a publicarse la versión castellana de 'L'architecture d'aujourd' hui", obra cuyo mérito correspondió al entonces estudiante de arquitectura Rodolfo Möller. Además del material internacional, la reproducción de las obras de Williams, la casa de Mar del Plata, su proyecto de aeropuerto, el auditorio, sus viviendas escalonadas (proyectadas en equipo con su mujer Delfina Gałvez y con César Jannello) constituyó un importante estímulo incluso por la conciencia de un nuevo sentido de la representación gráfico-arquitectónica con que estaban expresadas. Es la época miësiana y corbusierana de la nueva generación de alumnos de la Facultad, es la época en que decanta el trabajo realizado en la Escuela de Arquitectura de Tucumán (4). Es la época de la toma de conciencia, por parte de la nueva generación —Borthagaray, Bullrich, Baliero, Cazzaniga, Molinos, Pando, Polledo, Goldemberg, Ibarlucía, Tomasov y yo mismo— de un nuevo mundo de formas. Es la maduración del "Ornamento es crimen", de Loos, de "La forma sigue a la función", de Sullivan; es la época de la ecuación billiana: "función = belleza".

En el año 1950, Hlito, Iommi y Maldonado realizan una exposición en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires,



4



5

1. Boletín Cea 2. T. Maldonado, 1949.
2. 1º número de Nueva Visión. Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Carlos A. Méndez Mosquera, 1951.
3. Catálogo de la Exposición Le Parc. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Norberto Cóppola, Juan C.Distefano, Rubén Fontana, 1967.
4. Tapa del Catálogo de la Exposición Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo. Tomás Maldonado, 1949.
5. Tapa del libro 9º Congreso Panamericano de Arquitectos SCA, Carlos A. Méndez Mosquera, 1954.

donde a la madurez teórica se une la madurez formal. Se trata, sin lugar a dudas, de tres artistas de nivel internacional.

El diseño gráfico del catálogo responde al más puro dominio de la nueva tipografía, afirmación que se corrobora al analizar el símbolo que Maldonado diseñó para la muestra y que después se convirtió en el símbolo de "AXIS", empresa fundada por Maldonado, Hlito y yo, en el año 1951, con el propósito de realizar diseño gráfico integral.

En ese año se produce otro acontecimiento cultural que tiene mucho que ver con el futuro del diseño y la arquitectura en general, y con el diseño gráfico en particular; la aparición de **nv** (nueva visión), revista de cultura visual. La revista era un viejo proyecto y ambición de Maldonado, que en realidad partía del vacío dejado por Ciclo y CEA. Con un tremendo esfuerzo, Maldonado, Hlito y yo fundamos y produjimos materialmente la revista.

El N° 1, aparecido a fines de 1951, es una pieza que si bien es gráficamente renovadora, se aparta del espíritu de síntesis y elementalidad de todos los trabajos gráficos anteriores. La rica personalidad de Alfredo Hlito, tentado por nuevas formas expresivas, influye notablemente en el aspecto gráfico. Quizá mi inmadurez fue también un factor para que la revista perdiera funcionalidad gráfica y se transformara en cierta medida en un "formalismo de vanguardia". No obstante, sus propósitos y su contenido constituyen una apertura indudable dentro del panorama del diseño argentino.

El aviso de PlastiVersal —empresa en ese entonces dirigida por el ingeniero B. Uribe— diseñado por Hlito, es una pieza que entra en la historia del diseño gráfico en nuestro país; su tratamiento, que revela la influencia de Rodchenko y Malevitch, demuestra conocimiento, inventiva e investigación. El juego tipográfico del aviso de Atelier —Maldonado— y mi aviso de *aim* se encuadran en problemáticas semejantes.

Durante 1951 y 1952, como mencioné anteriormente, Maldonado, Hlito y yo creamos AXIS, empresa de diseño gráfico integral. La experiencia nos llevó —sin quererlo— a tener que definir si éramos diseñadores gráficos o publicitarios, y ello trajo como consecuencia una serie de problemas que hicieron que a fines de 1952, finalizáramos la experiencia. En enero de 1953 aparece el número 2/3 de nueva visión, al cual seguiría el 4 en 1954 y con esfuerzos heroicos el 5, 6, 7, 8 y 9. La revista dejó de aparecer en 1957; es decir que durante cuatro años aparecieron nueve números. Baliero, Borthagaray, Bullrich, Goldemberg y Grisetti, dirigidos a distancia, por Maldonado, llevaron a cabo esta labor. La figura de Jorge Grisetti es inseparable de esa tarea y de esa etapa. Su capacidad y vocación editorial lo llevaron no sólo a continuar la tarea de la revista nv sino a dirigir personalmente toda la editorial y a colaborar hoy en la revista summa y sus ediciones.

La importancia del efecto cultural de nueva visión llevaría —de tratarse en profundidad— muchas páginas. Fue sin lugar a dudas el mayor aporte en el campo de la teoría de la arquitectura, el diseño y el diseño gráfico de esa década. Los errores gráficos anotados en el análisis del N° 1 desaparecen, y la revista, rediseñada ahora por Maldonado, adquiere una madurez gráfica extraordinaria.

Simultáneamente (1951-1955), surgen otros gráficos, unidos directa o indirectamente al grupo inicial. El grupo de artistas modernos de la Argentina (Aebi, Fernandez Muro, Girola, Sarah Grillo, Hlito, Iommi, Maldonado, Ocampo, Lidy Prati) produce en 1952 una exposición en la Galería Viau de Buenos Aires, cuyo montaje esta a cargo de Tomas Maldonado y Miguel Ocampo y cuyo catálogo resuelven gráficamente los pintores Fernández Muro y Hlito. Fernández Muro, por su parte, continúa durante unos años complementando su labor de pintor con la de gráfico. Tomás Gonda comienza a trabajar como gráfico, produciendo en la agencia Ricardo De Luca trabajos renovadores, entre los que se cuentan el rediseño del símbolo de Aerolíneas Argentinas; realiza tambien afiches y distintas piezas gráficas como diseñador independiente.

En 1954, Maldonado se va a Ulm. Un año después se fundan las Editoriales Nueva Visión e Infinito. La labor editorial de ambas, que se mantiene ininterrumpidamente hasta la fecha, ha cubierto, en forma casi exclusiva, el campo de la teoría de la arquitectura y el diseño en América Latina y España. Pero, además, la aparición de estas dos editoriales, de carácter tan específico, posibilitó la difusión de libros diseñados con un criterio gráfico maduro, renovador y pionero. El principal gráfico de Nueva Visión fue Alfredo Hlito y del diseño gráfico de Infinito me ocupé yo mismo.

Analizar hoy y tomar entre las manos el Max Bill, (5) mirar su cubierta blanca, su rigor tipográfico, su encuadernación, su formato, la tipografía elegida, puede parecer pueril. Pero cuando reparamos que ese libro se editó en el año 1954, el panorama cambia. Introducir en la Argentina las nuevas ideas del diseño gráfico internacional no fue tarea fácil, como no la fue introducir el diseño en general. La caída de Perón en 1955 significó, como ya lo he puntualizado, una nueva apertura.

A fines de 1954, insistiendo en la experiencia de AXIS, fundé Cícero Publicidad, empresa que al principio se originó como Estudio de diseño gráfico, pero que muy pronto abarcó todo el complejo campo de la comunicación. La experiencia fue ardua, pero ya en 1955 comenzaron a publicarse avisos con un criterio renovador donde el concepto de diseño gráfico comenzaba a concretarse. En el año 1955 se incorporó a la empresa mi mujer, iniciando así una tarea brillante como diseñadora gráfica que aún continúa, trasladada a las publicaciones de Ediciones Summa. Durante los catorce años de trabajo de Cícero Publicidad pasaron por la empresa gran número de diseñadores que se formaron en ella, aportando su creatividad y produciendo obras que influyeron en el panorama cultural y publicitario.(6)

El año 1956 se destaca porque en su transcurso se concretan dos experiencias de nivel universitario que se vinculan al campo del diseño en general y del diseño gráfico en particular: la creación del Departamento de Visión (arquitectos Gastón Breyer y Le Pera), en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires, y la creación del Departamento de Visión en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral, en Rosario (arqs. J. A. Le Pera y C. A. Méndez Mosquera).

En Rosario trabajamos con Le Pera durante tres años (1956/58), renovando el arcaico concepto de las materias "plásticas", a las que rebautizamos con el nombre de "Visión". Se crearon cuatro cursos. En ellos, encarando los problemas de comunicación del arquitecto, analizando la representación como lenguaje expresivo, comencé a dar mis primeras clases sobre diseño gráfico tipografía, organización y diseño industrial.

También en Buenos Aires se produjo un enfoque similar, aunque más polarizado. A nuestros tres años de experiencia deben sumarse dos más del arquitecto Gastón Breyer, quien pudo concretar la idea de Le Pera y mía de formar un Instituto de Diseño Industrial, derivado del Departamento de Visión. La dirección del mismo fue tomada por J. Vila Ortíz, que había colaborado ya en mi cátedra (1956/58) y posteriormente en la de Breyer y Onetto, este último realizando una tarea de asesoramiento y replanteo de Visión durante los años 1964 y 1955.

A partir de 1958 tuve a mi cargo en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires la cátedra del segundo Curso de Visión (1958-1961) y de Visión 3° y 4° Cursos (1961-1966). A través de las mismas realicé una tarea teórico-práctica que incluía trabajos relacionados con el diseño gráfico, la escritura y la tipografía, enfocados básicamente como problemas metodológicos de comunicación arquitectónica, así como la vinculación —polémica— entre arquitectura y diseño industrial.

Considero que esta tarea a nivel universitario sumada a la fecunda labor de todos los otros profesores de Visión que a través de sus talleres promovieron los nuevos conceptos de diseño, permitió difundir la ideología moderna del diseño gráfico a un vasto sector de estudiantes y arquitectos.

En el año 1958 se produce, ya fuera del área universitaria —en la profesional—, otro hecho destacable: la creación de Gowland Publicidad, que con la dirección creativa de Carlos David Ratto produce una inteligente y eficaz tarea de comunicación publicitaria.

Ratto presidió el Club Directores de Arte durante los años 1961 a 1964. Fue una época saludable donde comenzaron a verse y a competir en diseño de la comunicación algunas agencias publicitarias, que ya iban comprendiendo que la tarea que desarrollaban tenia un profundo sentido profesional y que la comunicación era una técnica y una ciencia. En el año 1961, el arquitecto E. Poyard es llamado por el empresario argentino Guido Di Tella para crear una agencia que atendiera toda la publicidad del holding Siam. Asi nace Agens.

A través de ella se realizó una tarea de alto nivel, que constituyó una de las primeras experiencias dirigidas hacia una

búsqueda y una definición del diseño empresario. El Estudio ONDA (arqs. Iglesia, Fracchia y Gigli) crea el logotipo y el símbolo de SIAM así como un manual de normas para su utilización a través de los locales de concesionarios de SIAM di Tella Automotores. Este fue un trabajo pionero de imagen empresaria en la Argentina.

Durante 1961 y 1962 Poyard trabaja con un buen equipo de artistas modernos que no obstante eran más pintores que diseñadores gráficos: Rómulo Macció, R. Polesello, Pérez Celis, etc.

En 1963, invitado por Guido Di Tella y Poyard, asumí la reorganización de Agens, cumplimentándose una etapa de madurez que se tradujo en trabajos de alto nivel profesional. Guillermo González Ruiz y Ronald Shakespear fueron sin duda los gráficos de mayor nivel que tuvo Agens.

Justo es mencionar algunos puntos más de contacto entre diseño gráfico y publicidad: la labor de la agencia Prelooker —hoy desaparecida— con Eric Steinmuller como gráfico, la breve tarea desarrollada por Medium Publicidad, sobre todo con los trabajos del pintor Rómulo Macció y con el aporte creativo de Jorge Michel, la del Estudio Protur con Pino Milás, etc. Este último desarrolló una importante tarea, debiéndosele ubicar dentro de los diseñadores gráficos con claro sentido profesional. Viajó a Europa realizando en Italia publicidad para Pirelli y la Rinascente; se desempeñó además como Director de Diseño Gráfico en Agens, siendo uno de los primeros profesionales que introdujo con ca1idad y seriedad la influencia "pop-historietística" en el campo gráfico (Campaña Orelube, Gioconda de E. Panamericana de Arte, afiche para "La Isla del Tesoro", ilustrada por H. Pratt, etc.).

En 1961 se crea el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, bajo la dirección de Jorge Romero Brest, que también aporta una imagen renovadora en el campo del diseño gráfico. La figura más relevante del Centro en lo que a diseño gráfico se refiere es Juan Carlos Distéfano, que se hizo conocer sobre todo a partir del afiche de la Feria de Olavarría y por los afiches de la Exposición del Sesquicentenario (1960). Distéfano es un verdadero creador, y su tarea gráfica, evidenciada a través de las publicaciones del Instituto, así lo demuestra. Acompañan a Distéfano un equipo de gráficos jóvenes, formados en distintas agencias —Agens, Cícero Publicidad, Gowland, De Luca—, que aportan su experiencia profesional: R. Alvarado, N. Rivas, R. Fontana, entre otros.

Hoy en día, la labor individual de los diseñadores gráficos argentinos ha excedido los limites del país. La obra del arquitecto Guillermo González Ruiz, de Ronald Shakespear, de Rómulo Macció, Giménez y J. C. Distéfano ha sido publicada en Idea y en numerosas revistas extranjeras, como Gebrauchs- graphik, Graphic Design, etc.

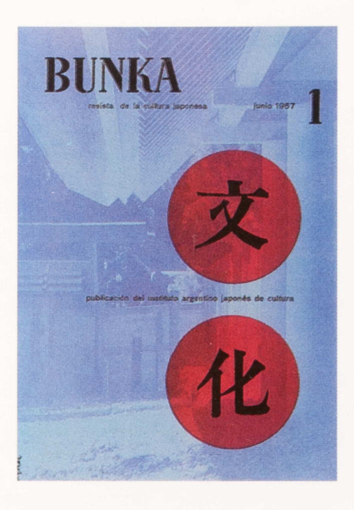
En el año 1962, Sigwart Blum un crítico de arte que se preocupó y promovió el diseño gráfico argentino, incluyó en "Who's who in Graphic Art" trabajos de Distéfano, Macció, Páez Torres, Seoane y Szalay (los dos últimos como ilustradores), mencionando al año 1960 como un nuevo punto de partida del diseño gráfico: "1960, año del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, ha sido para jóvenes artistas como Macció, Distéfano y Méndez Mosquera la ocasión para crear afiches muy promisorios (Exposición del Sesquicentenario, Exposición Di Tella, Exposición Gaudí)".

Tomás Gonda realizó, junto con O. H. Aicher, una tarea exitosa en la Hochschule für Gestaltung de Ulm durante los años 1960-1963 y hoy trabaja en Milán. Tomás Maldonado, dedicado profesionalmente al diseño industrial, constituye una de las figuras más importantes del mundo en ese campo, y con la colaboración de Gui Bonsiepe hizo conocer a través de la publicación Ulm las experiencias realizadas en esa Escuela en todos los campos, incluyendo el de diseño gráfico.

La síntesis que presento pretende esclarecer los orígenes del diseño gráfico en la Argentina, la existencia de una primer década (48/58) de iniciación y una segunda de concreción donde el grupo de diseñadores gráficos se amplía y afirma. Además insisto en que la relación diseño gráfico y publicidad no es tan directa como se supone.

La publicidad se nutre, eso sí, del diseño gráfico para lograr efectividad de comunicación, pero la plataforma básica de ambos es diversa. Las motivaciones y planteos de la publicidad tienen muchas veces objetivos y métodos que difieren de los del diseño gráfico.

Es por eso que sólo me he referido a una parte de la comunicación que es el diseño gráfico y conscientemente me he apartado del campo publicitario, considerando que dicha relación se halla brillantemente expresada en el artículo del arquitecto G. González Ruiz que se incluye en este número de **summa**.





Tapas de Bunka, revista de la cultura japonesa. Tomás Gonda, 1957.

Como decía A. M. Cassandre, "en esencia el disenador gráfico es una especie de telegrafista: elabora mensajes, los transmite... sólo se le pide establecer una comunicación clara potente y precisa".

Es decir, dentro del complejo mundo de la comunicación, el diseño gráfico es sólo una parte que, bien entendida, cumple un rol insustituible en la comunicación moderna que partiendo del diseño elemental de un libro de lectura infantil, se complejiza resolviendo un mensaje con la imagen del Che Guevara y llega a su situación límite cuando le corresponde solucionar toda la señalización gráfica de los comandos de un cohete espacial.■

Artículo originalmente publicado en summa Nº 15, Febrero de 1964.

Notas:

1. El movimiento artístico que menciono se origina en el 1944 en torno a la revista Arturo y de la Iniciación del Movimiento Arte Concreto Invención. El período 1944-48 es de asentamiento, experiencia e investigación, a través de muestras, exposiciones, escritos y polémicas de 1948 en adelante se produce la decantación. Para mayor información, consultar la obra de Nelly Perazzo "Arte Concreto", ediciones Gaglianone, Buenos Aires, 1983.
2. Revista de Arquitectura, febrero 1947, Nº 314. Todos los escritos de Maldonado, antes de su traslado a Ulm, han sido publicados como "Escritos Preulmianos", Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997.
3. "El diseño y la vida social" por Tomás Maldonado, en boletín CEA 2, Editado por el Centro de Estudiantes de Arquitectura, octubre de 1949, Buenos Aires.
4. La escuela de Tucumán se constituyó en el año 1945, durante el peronismo. Fue una "isla cultural", que desarrolló el comienzo —aún inmaduro— de la enseñanza de la nueva arquitectura. Ver "Arquitectura y Urbanismo " por C. A. Méndez Mosquera, en Argentina 1930-1960. Editorial Sur, Buenos Aires, 1961, p. 321, p. 323, y Arquitectura Argentina, por Francisco Bullrich, Editorial Nueva Visión , Buenos Aires, 1963, p.p. 28-29.
5. Max Bill, por Tomás Maldonado, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1955.
6. Entre los diseñadores y artistas que colaboraron en Cícero mencionaré a Aizenberg, Alvarado, Binaghi, Aubone, Fontana, Llenas, González Ruiz, los hermanos Shakespear , Torossian y otros.

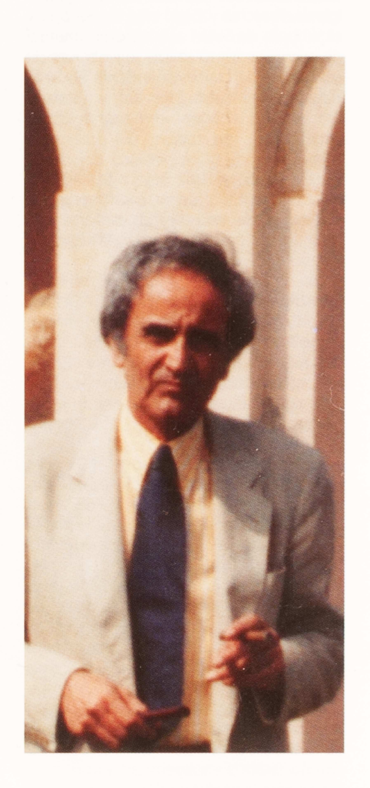
Proyectar hoy

Tomás Maldonado*

"Si es verdad que, en líneas muy generales, ya somos conscientes de la naturaleza de los cambios que se están verificando, en particular en la esfera productiva y comunicativa, no siempre somos capaces de establecer con precisión cuales son las cosas capaces de abrir nuevos e inéditos espacios a una intervención proyectual innovadora."

** Profesor Consulto del Departamento de Diseño Industrial del Politécnico de Milán y Profesor Honorario de la Universidad de Buenos Aires.*

"Proyectar hoy" es el título que he elegido para mi intervención. Un título que, tomado al pie de la letra, puede parecer (y seguramente lo es) demasiado ambicioso. Ello por la sencilla razón de que el mismo permite intuir un ámbito temático que, por su vastedad y complejidad, resulta difícil de tratar sistemáticamente en los límites de tiempo que me han sido concedidos. Por lo tanto, me gustaría dar a mi contribución un carácter simplemente explorativo. Sólo una serie de reflexiones fragmentarias —o, si lo prefieren, digresiones— a cerca del argumento.



"Proyectar hoy" puede ser afrontado desde dos vertientes interpretativas:
1. ¿Qué se debe hoy proyectar?
2. ¿Qué se entiende hoy por proyectar?
Las dos líneas, aunque diferentes, están, como es obvio, íntimamente ligadas. Enfoques, digamos cartesianos que convendría tratarlos en sucesión, uno después del otro. Pero ese no es el camino que seguiré. Prefiero abordar el argumento siguiendo una línea en zig-zag, con un ir y venir contínuo desde una vertiente a la otra.

Desde este enfoque no lineal, incremental, me comprometo, en el breve espacio disponible, proporcionarles un panorama, muy general y sin ninguna intención de exhaustividad, de los aspectos relevantes del tema que nos concierne. Expondré algunos problemas que a mi juicio son importantes. Me esforzaré en sugerir soluciones. O por lo menos en localizar las áreas en las cuales se puedan buscar tales soluciones.

Comencemos ahora por plantearnos una pregunta que en los umbrales del tercer milenio es seguramente crucial. La pregunta es: ¿existen hoy, además de las tradicionales, nuevas tareas para la proyectación? Y si existen, ¿cuáles son en concreto? Si estas tareas, como se sostiene, son la expresión de profundos cambios en nuestra sociedad, ¿estamos seguros de que todos estos cambios, y por lo tanto todas las tareas que de ellos derivan, son iguales, deseables y augurables?

Si no queremos repetir los errores del pasado, es importante que las valoraciones de las nuevas exigencias proyectuales no prescindan de un examen atento de los desarrollos que se están verificando en nuestra sociedad. Una sociedad en la cual la irrupción de las nuevas tecnologías —informática, robótica, bioingeniería— provoca contemporáneamente expectativas admirables y preocupaciones agobiantes. Y los argumentos a favor de una o de la otra valoración son, aparentemente, igualmente atendibles.

No es este el lugar para entrar en profundidad en el sentido de esta ambivalencia. En esta ocasión, solamente me urge señalar lo que

considero un punto de partida ineludible: que cualquier discurso, aunque sea aproximativo, sobre las posibles tareas de la proyectación en el contexto de hoy, tiene que basarse en el concepto de que en nuestro mundo hay en curso un cambio de vasto alcance, ante el cual no podemos ser neutrales.

Ciertamente esta no es una novedad, dado que siempre, en el pasado, ha habido procesos de cambio, respecto a los que hemos tenido que asumir posiciones de apoyo o de condena. La novedad más bien radica en que, esta vez, el cambio acontece con un ritmo tan vertiginoso y embiste áreas tan extensas que, a menudo, el análisis no consigue llevar el ritmo de los sucesos.

Nos vemos así obligados a mediarnos con un mundo en fuerte transformación pero del cual rara vez somos capaces de intuir la dirección de la marcha y, mucho menos aún, de ejercer sobre ella un control eficaz.

Para complicar aún más el problema está la fascinación que las realidades emergentes ejercen sobre muchos (y me incluyo entre ellos). Pero de ahí a dejarse arrastrar por una euforia embriagante ante todos los cambios —reales o presuntos—, hay un abismo. Nada sería más erróneo, en estas circunstancias, que aceptar un ofuscamiento de nuestra propia capacidad de análisis y la renuncia a medirnos críticamente con los problemas relativos a los modos, sobre todo, a los objetivos, de un mundo que cambia.

Esto es especialmente cierto cuando, como en nuestro caso, nos aprestamos a discutir sobre la proyectación entendida no como una actividad que finje ser autosuficiente y autoreferencial, sino como actividad íntimamente ligada a la dinámica social, económica e incluso política de nuestra sociedad. O sea: cuando nuestro análisis está referido nada menos que al modo y a la medida en que los cambios pueden influir sobre la proyectación, y viceversa. A decir verdad es impensable que, en tal enfoque, las preguntas sobre el futuro de la proyectación se examinen —insisto en ello— en un clima de resignada postergación del juicio sobre los escenarios de cambio que hoy se exponen. A pesar que aquí, lo hemos dicho, no hay ni espacio ni tiempo para profundizar el argumento, me gustaría por lo menos detenerme en algunos aspectos que me parecen relevantes. Aspectos que conciernen a la lógica que está en la base de cualquier discurso riguroso del tema que nos interesa. Y digo riguroso porque en este campo hay demasiados discursos que no lo son en absoluto.

Y entre estos tal vez el más daniño es el que contempla una visión épica del papel del proyectista en el tercer milenio. Por esta vía, el panorama de una proyectación destinada a operar como factor propulsor del cambio, puede acabar encallando en las arenas movedizas de una poética del "mundo próximo futuro", una poética en la que se propone de nuevo la figura del proyectista como un tipo de demiurgo de una palingenesia utopística. Si queremos conjurar esta amenaza, es importante volver a la realidad y entender que proyectar para el cambio presupone, en la práctica, tener en claro cuáles son en realidad los objetos que a corto o largo plazo pueden funcionar como agentes del cambio.

Una tarea, hoy en día, nada fácil. Porque si es verdad que, en líneas muy generales, ya somos conscientes de la naturaleza de los cambios que se están verificando, en particular en la esfera productiva y comunicativa, no siempre somos capaces de establecer con precisión cuáles son las cosas capaces de abrir nuevos (e inéditos) espacios a una intervención proyectual innovadora. He aquí, por lo tanto, los interrogantes que un discurso riguroso sobre la proyectación tendrá que afrontar.

Llegados a éste punto me gustaría concentrarme en algunas cuestiones que, por brevedad, llamaría terminológicas. Hasta ahora hemos tratado de individualizar algunos de los elementos más característicos de nuestro tema. Nos hemos servido, de modo recurrente, de la palabra proyectación en un sentido muy genérico. Sin embargo, si no queremos permanecer en los límites de un discurso abstracto sobre el argumento, me parece imprescindible tratar de superar algunas de las ambigüedades más obstinadas contenidas en esta palabra. Es una tarea, lo sé, llena de obstáculos y de insidias. Porque las resistencias y las disidencias que puede originar son notables.

No olvidemos que en muchas comunidades lingüísticas que la usan —pienso en especial en la de los arquitectos— el término ha asumido una naturaleza casi sagrada.

La verdad es que esta palabra, de la cual ahora sería insensato querer prescindir, es semánticamente poco fiable. No obstante ahora se use y, seguramente se abuse, de ella en todas partes, el vocablo resulta ser de una vaguedad casi irritante. De tanto querer responder a las exigencias de programa (y de promoción) de las más variadas actividades —del arquitecto, del ingeniero, del hombre de ciencia, del filósofo, del mánager, del político, del administrador, del periodista— el vocablo acabó por perder su especificidad.

La idea de proyección, que hace un cuarto de siglo yo mismo había definido, quizás no sin candor, en términos de esperanza —de espe-

ranza de emancipación— ha perdido su fuerza innovativa y, lo podemos decir, ha sido reemplazada por lo que una vez se llamaba la “falacia de la concreción”, no la verdadera concreción.

Ahora les propongo acompañarme, abusando de vuestra paciencia, a través de un ejercicio de tipo etimológico. Es un hábito de los pensadores de orientación hermenéutica, comenzar por la indagación del significado original —griego o latín— de las palabras que se usan. Es el caso, por ejemplo, de Heidegger que ha hecho de este expediente todo un modo de filosofar. Aunque Heidegger no es un filósofo que yo ame especialmente, me gustaría valerme de este procedimiento para verificar si nos puede ser útil para el tema en cuestión.

El término proyectar notoriamente viene del latín *proicere* (pro: adelante e *icere*: golpear, batir, herir, lanzar, arrojar). Del vasto abanico de significados posibles, el más pertinente, me parece, es el que denota el acto de arrojar (o lanzar) algo hacia adelante. Hay que notar que la raíz de éste como de los demás significados citados, es seguramente militar. Aun es más, concerniente a la balística. En español, proyecto y proyectil tienen el mismo origen.

Pero si depuramos el vocablo proyectar de sus connotaciones bélicas remotas y, en cambio, conservamos su referencia a una acción que se extiende hacia adelante, creo que quizá hayamos individualizado un elemento de reflexión muy estimulante. El acto de lanzar algo hacia delante presupone la existencia de algo a partir del cual parte la acción. Se trata, sin embargo, de algo que ha tenido un recorrido histórico, que tiene un pasado, y no un tipo de “mónada suspendida” en un espacio transhistórico. Algo que es a su vez el resultado de un precedente lanzar hacia delante.

Siguiendo el hilo de este razonamiento, se puede sostener que proyectar es siempre, contemporáneamente, prospectar y retrospectar. O sea: mirar hacia delante y mirar hacia atrás. Usando aun la etimología latina, podemos decir que cada *proicere* es, en cierto modo, un *retro-icere*, cada proyectar un retroproyectar. De esta breve digresión etimológica emerge, a mi parecer, más de un elemento interesante para nuestro análisis. En primer lugar, se confirma lo que en realidad sabemos todos, es decir, que no existe un proyectar ex-nihilo.

Proyectar es adelantar hipótesis, conjeturar soluciones optimizadoras. Pero ello sucede, además, refiriéndose a una línea de ascendencia. Y por línea de ascendencia no entiendo aquí revivals estilísticos, sino dirigirse al contexto lógico previo del problema que se quiere resolver.

No casualmente, el filósofo estadounidense Peirce habla de retroducción, otro modo de llamar a su famosa abducción que tenía que ocupar el lugar no cubierto por otros dos tipos de inferencia: la inducción y la deducción. Sin embargo, en esta óptica es inevitable una pregunta: ¿Cuál es la relación entre el proyectar y el crear, el inventar, el descubrir y, no por último, el decidir?

No hay duda que, bajo un cierto perfil, proyectar es una actividad creativa. Pero si esto es verdad, también lo es que exasperar el papel de la componente creativa en el proyectar ha tenido, y aún tiene, una influencia más bien negativa. Negativa para una comprensión mejor del proyectar, pero también para los resultados del proyectar en sí.

Para evitar que pueda resentirse la sospecha, francamente absurda, de que yo sostenga la necesidad de un proyectista no creativo, en el sentido habitual de la palabra, tratemos de examinar más de cerca la idea de la creatividad.

¿De qué creatividad estamos hablando? La creatividad frente a la cual yo manifiesto algunas perplejidades es la heredada del neoplatonismo del Renacimiento o del romanticismo del siglo diecinueve. Una creatividad que celebra, en la esfera de la proyectación, un enfoque irracional, de descomedida confianza en la sola intuición. Que cree suficiente, para acercarse a los problemas proyectuales, el husmeo, el sexto sentido. Y que todo depende de un recurso de la imaginación individual, imaginación a la cual, en el Renacimiento, Pietro Pomponazzi atribuía la capacidad taumatúrgica de “hacer milagros”.

Además de esta idea de creatividad, existe otra que ha estado en el centro de una reflexión ponderada a cerca de cómo, en el campo de la ciencia y de la técnica, se es capaz de inventar y descubrir. Es la pregunta que se hacía Max Wertheimer: “¿Qué sucede cuando el pensamiento se vuelve fecundo de verdad? ¿Qué sucede cuando el pensamiento progresa? ¿Qué sucede en realidad en este proceso?”.

En la pregunta de Wertheimer hay implícita, a modo de corolario, otra: ¿Existen destrezas particulares metodológicas destinadas a favorecer tal proceso de maduración? Dicho de otro modo: ¿Existen estrategias cognoscitivas destinadas a hacer fecundo nuestro pensamiento, a potenciar su creatividad en relación, por ejemplo, a problemas específicos que hay que resolver?

En épocas distintas, muchos pensadores han tratado de dar una respuesta a estas preguntas. Para darles una idea de la importancia del argumento en la tradición filosófica y científica occidental, me gus-

taría citar rápidamente algunos nombres: Descartes, Spinoza, Leibniz, Hume, Peirce, Husserl, Poincaré, Popper, Piaget, Quine, Kuhn y Simon. Revisando sus contribuciones emerge con claridad la importancia del momento creativo en los procesos de invención y de descubrimiento.

Pero en todas estas contribuciones, de modo implícito y explícito, el afamado momento creativo se identifica en gran parte con el momento, de ninguna manera irracional, de la resolución de problemas. Es ahí donde se comprende el aspecto que inventar y descubrir tienen en común con proyectar. Porque la proyección es siempre, de uno u otro modo, medirse con los problemas.

El supuesto ineludible de toda intervención proyectual es el estímulo que viene de una dificultad, o sea, de un problema que se sitúa entre nosotros y la finalidad que queremos perseguir. Montaigne ha dicho: "La difficulté donne prix aux choses" ("La dificultad da valor a las cosas"). Sin embargo, los problemas con los que el proyectista se tiene que medir, tienen una naturaleza distinta. Son seguramente relativos a la estructura o a la forma del objeto que queremos proyectar, pero también a sus prestaciones funcionales.

Con referencia a la vieja disputa entre los arquitectos, de si es la forma la que sigue a la función o si, por el contrario, la función es la que sigue a la forma, nosotros podemos afirmar que ambos supuestos son verdaderos. El desarrollo reciente de las ciencias biológicas y también de las ciencias cognitivas, nos han enseñado que este es el único modo razonable de afrontar el argumento. Pero si proyectar se explica en la dialéctica forma-función, no se debe olvidar que tal dialéctica se basa en la infomación. Y esta, a su vez, es inseparable de la idea de forma.

No obstante todos los matices posibles sobre la relación forma-función, el problema de la forma sigue siendo central. A nivel empírico proyectar es formar. Y sin embargo, proyectar también es informar. René Thom ha subrayado la estrecha relación que media entre formar e informar. Para él, el que forma informa, y el que informa forma. Y así se explica, siempre según Thom, por qué las formas informes son las que, normalmente, informan menos.

Todas estas consideraciones acerca de la naturaleza del proyectar no son meras teorías. En ellas, están presentes elementos importantes para una indagación sobre los nuevos deberes del proyectista en el contexto histórico actual. De hecho, hoy el proyectista debe operar en un mundo en el que se prefiguran algunas fuertes novedades. Novedades que tocan de lleno, la materia prima de la actividad proyectual. Y por materia prima entiendo el modo en el que hasta ahora ha sido encarada la relación entre forma y función, y también, sobre todo, la dependencia de esta relación con la naturaleza tangible de los objetos.

En algunos sectores del mundo que vivimos se constata, sin lugar a dudas, la tendencia a una debilitación progresiva de la presencia material de las cosas. Ante este hecho, muchos sostienen que, en el futuro, proyectar será con preponderancia, proyectar mensajes, manipular símbolos. Si esta tesis es verdadera para el área de los artefactos informativos y comunicativos, ya no lo es si se lleva al extremo de predecir un mundo que, a corto o a largo plazo, ya no sería un mundo de cosas tangibles. También, con la mejor buena voluntad, es difícil imaginar una proyectación que no sea una proyectación de cosas tangibles. Para la proyectación, perder la tangibilidad de las cosas no es un hecho que se deba tomar a la ligera.

Además, entre los que fervientemente apoyan una proyectación sin cosas están —y por suerte no son muchos— los que proponen una vuelta al más burdo idealismo subjetivo. Me refiero a los que ven en la pérdida de tangibilidad de las cosas la prueba de que, en resumidas cuentas, la realidad no existe. Frente a los que, hoy como ayer, defienden tales tesis, es útil recordar el famoso procedimiento aconsejado en el siglo dieciocho, por el jovial y extravagante Dr. Johnson: "Comprobad si la realidad existe o no, dando un puntapié a una piedra". El filósofo y lógico estadounidense Willard V. O. Quine comenta el procedimiento del Dr. Johnson con estas palabras: "Los objetos materiales cotidianos pueden no abarcar todo lo que es real, pero son ejemplos admirables".

Estoy persuadido de que, junto a la tarea de proyectar mensajes, continuará siendo fundamental proyectar estos "ejemplos admirables" que son los objetos materiales.

Dicho esto, quede bien claro que en el contexto de un mundo en el que los prodigiosos desarrollos de las nuevas tecnologías están asumiendo una influencia omnipresente, la tarea de proyectar los objetos materiales no puede ser la que estas tecnologías, particularmente las informáticas y de la comunicación sugieren, transformando radicalmente el parque de objetos de nuestra sociedad.

Muchas tipologías tradicionales de objetos ya han desaparecido, o están a punto de hacerlo, y otras, de naturaleza muy distinta, han entrado en su lugar. Incluso otras, como en el caso de la electrónica de

consumo, han perdido su identidad original, integrándose en auténticos sistemas. Todo ello quiere decir que la tarea de proyectar ya no se refiere como en el pasado, exclusivamente al objeto individual, sino que también, y cada vez más, a sistemas de objetos. O sea, de acuerdo con Gilbert Simondon, a una agregación formal, funcional y estructural de individuos técnicos. Lo que, de hecho, no es más que el resultado de una des-individuación. Esta tendencia se presenta, en la actualidad incrementada hoy por muchos otros factores. Entre éstos, hay uno que considero quizá el más relevante: la necesidad perentoria de un cambio drástico en la relación producto-ambiente. Desde la revolución industrial hasta hace poco tiempo, la economía capitalista se ha desarrollado sin tener mínimamente en cuenta los efectos perversos de los productos en el ambiente. El resultado, como sabemos, ha sido tremendamente devastador.

Para modificar desde la raíz la grave situación que se ha creado, uno de los caminos a recorrer es el proyectual. Me refiero a la exigencia de una verificación de gran alcance sobre la sustentabilidad ambiental de los productos actualmente en el mercado. Ellos tendrían que llevar a una reproyectación en el caso de productos en los que tal sustentabilidad no fuera respetada. Y en el momento que eso se manifiestase imposible, a la proyectación de nuevos productos alternativos.

Por otra parte, un enfoque de este tipo se ha de ver en un contexto más amplio. Personalmente, estoy cada vez más convencido de que el tema de la sustentabilidad ambiental se tiene que discutir en el contexto de otro tema, mucho más ambicioso, que concierne a la sustentabilidad social. Hay, de hecho, productos que se pueden mostrar ambientalmente sustentables, sin que por ello sean también socialmente sustentables.

A esta altura es imprescindible hacernos una pregunta: ¿Qué se debe entender por sustentabilidad social de los productos? A mi juicio la idea de sustentabilidad social se refiere al grado de correspondencia de los productos con las prioridades estratégicas que cada sociedad democrática se plantea (o se tendría que plantear) con el fin de resolver sus problemas sociales más urgentes.

Los problemas actuales de nuestra sociedad son bien conocidos, sin contar los que, quizá aún más graves se deban preveer para el futuro. Problemas que giran alrededor del problema de todos los problemas: la cada vez mayor sutilización de la esfera del trabajo como resultado de la difusión de las nuevas tecnologías *laboursaving*, y de la globalización. La expulsión de la fuerza trabajo ya no es un fenómeno sectorial, sino que concierne a la totalidad del sistema. No sólo en el tercer mundo, sino también en el mundo industrializado y postindustrializado. Ningún economista serio se siente hoy capaz de defender la tan discutida "teoría de la compensación" con la que hace algunos años se sostenía la tesis, en extremo optimista, de que la fuerza trabajo expulsada de un sector podría ser absorbida por otro.

Lo que vuelve todavía más preocupante la actual situación es el esfuerzo, que se manifiesta un poco por todas partes, de desmantelar el estado social en nombre de las exigencias del libre mercado y del saneamiento de las finanzas públicas. Por una parte, se aumenta el número de los excluídos, o sea de los desempleados y de los subempleados y, por otra, y simultáneamente, se propone reducir, y en algunos casos extremos incluso anular, los servicios sociales destinados a los desempleados y a los indigentes. Se hace saltar, de este modo, en un momento particularmente delicado, aquel sistema de cojinetes, amortizadores y equilibradores típicos del estado social de inspiración keynesiana.

Frente a esta explosiva realidad, en la que la marginación, la violencia y la criminalidad están cada vez más difundidas, hay que encarar, para evitar lo peor, la posibilidad de una reconstrucción, sobre nuevas bases, del estado social, no dirigida a la asistencia en el sentido tradicional, destinada a crear un área ligada al fortalecimiento de los servicios y al mejoramiento cualitativo de sus prestaciones.

Esto significa, de hecho, una movilización proyectual de vastos alcances. En tal perspectiva, los servicios tradicionales tendrán que ser proyectados —esta vez, a diferencia del pasado— simultáneamente en función de su compatibilidad ambiental y social.

Esta es mi nueva esperanza proyectual.■

Conferencia dictada por el profesor Tomás Maldonado. Aula Magna. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. 10 de Junio de 1997.


BURÓ


Bus Award

La Práctica de la Arquitectura, el futuro de la Enseñanza y la cuestión del Arte.

Rafael Viñoly*

"Si es todavía posible proponer una misión colectiva para esta profesión, debería ser la de recuperar la importancia de la experiencia espacial como parte esencial de la cultura, y con ella el valor del trabajo que implica crearla."

Las opiniones recientes de los arquitectos sobre el estado general de la práctica parecen haber alcanzado un notable nivel de consenso. Aun dentro de un grupo tan competitivo y fragmentado como el nuestro, ciertas preocupaciones con respecto a algunos cambios fundamentales en la estructura de la profesión, trascienden las diferencias de origen cutural y de desarrollo tecnológico.

Algunas de esas preocupaciones son las siguientes:

Es difícil encontrar, en la producción reciente, ejemplos en los que el espacio sea el vehículo de una experiencia estética significativa. No es fácil tampoco, recorriendo las imágenes que nos invaden cotidianamente, identificar las ideas que podamos decir que ilustran una verdadera contribución de esta generación al desarrollo de la arquitectura como proyecto colectivo. Nuestra área de responsabilidad profesional continúa siendo reducida por la intervención de nuevas profesiones, ajenas a la práctica, y cuya función es en el mejor de los casos redundante. La inversión de capital y esfuerzo necesaria para desarrollar el trabajo profesional no es rentable, dentro de las presentes condiciones económicas.

Estos síntomas definen un panorama general de la práctica no demasiado promisorio, lo cual sugeriría que la disciplina debería reposicionarse como conjunto para recuperar un mayor reconocimiento en el discurso social. Ese reposicionamiento se hace problemático hoy por varias razones. Una de las más importantes es la falta de acuerdo —entre los miembros de la profesión— sobre la dirección, e incluso la necesidad, de una acción coordinada.

El hecho más curioso de esta situación es que ésta pérdida de posiciones de la función profesional ocurre en un momento en el que la arquitectura ha alcanzado un máximo de visibilidad pública, no sólo a través de las personalidades que se destacan dentro de ella sino también como sistema. Esa visibilidad, sin embargo, no ha resultado en una mayor influencia sobre los factores de poder político y económico que permita superar esa situación. Las consecuencias de esa contradicción son todavía impredecibles para el futuro general de la práctica. Pero para los estudiantes (los aspirantes a entrar a este mercado de trabajo) su efecto es inmediato: la falta de oportunidades de empleo en una profesión en claro proceso de retracción.

Antes de pensar en soluciones para este problema es importante entender que la inestabilidad que caracteriza esta situación no es exclusiva de nuestra profesión en este momento de la cultura.

**Arquitecto. Graduado y ex-docente de la UBA.*
En 1979 se traslada a los Estados Unidos abriendo su propio Estudio.



Pirámide de Keops, Egipto.
(Foto: Rafael Viñoly)

Muchas otras áreas de las actividades creativas pasan por similares condiciones, lo cual puede crear la impresión de que se trata de una condición aparente, positiva, o, peor aun, inevitable. Sin embargo, en el caso de la arquitectura, los efectos de esta inestabilidad son críticos para una actividad que requiere una enorme inversión de capital y tiempo para producir resultados, y cuya aspiración central es la condición de permanencia.

¿Cuál es el origen de esta crisis?

Independientemente de algunas explicaciones más o menos anecdóticas, lo cierto es que la pérdida de significación social de la arquitectura no es el resultado de una relación lineal entre causa y efecto. Este proceso es el producto de una compleja situación dialéctica en la que un conjunto de factores históricos, económicos, y tecnológicos han generado un panorama cultural particularmente difícil de caracterizar. Sin embargo, dentro de esta indefinición, un aspecto parece ser claro: independientemente de los avances positivos que esta nueva condición cultural implica, (máxima accesibilidad, masificación de la información, la creación de nuevas formas de producción de bienes de capital, etc.), la pérdida del "contenido" en el discurso de lo público, frente a la predominancia de la "superficie" (el medio de distribución de ese discurso), es un riesgo de este proceso tecnológico que es preciso compensar. En "la superficie", (el folio de una revista, la pantalla del monitor), la arquitectura (la experiencia espacial) tiene significativas desventajas con respecto a otras artes para acomodarse a un mercado dominado por la reproducción.

En el universo esencialmente bidimensional de esa tecnología la complejidad de la experiencia del espacio es reemplazado por una realidad "virtual" que nos separa de los riesgos y los beneficios intrínsecos a la experiencia personal. Las imágenes que hoy predominan tienen poco que ver con esa realidad sensible: las sensaciones que nos hacen conscientes de nuestra propia asimetría (el aire que se mueve a nuestra espalda), el mensaje de la totalidad de nuestros sentidos (el olor de la madera, el tacto de los materiales, el sonido de un cuarto), nuestra innata capacidad para entender el peso de las cosas, o la condición de participación colectiva. La mediatización de esta experiencia reduce también nuestra capacidad para apreciar la inteligencia de una composición espacial, y con ella el contenido estético que implica su oposición con lo natural. La articulación de esta relación es la única cualidad sensible que nos vincula con la historia, el objeto central de la experiencia arquitectónica.

El "aplanamiento" de la realidad visual ha forzado paulatinamente a la profesión a comercializar sus servicios a través de aspectos que no tienen nada que ver con el propósito primordial de la actividad: imágenes parciales "recortadas" del contexto, la idea de que se puede "dar forma" a algo independientemente del proceso de su fabricación (sólo a través del uso del dibujo), la necesidad de demostrar una "novedad" estilística (extrapolada como siempre de la pintura), en una palabra, ha respondido al requerimiento de la superficie con más superficie.

La consecuencia de esta estrategia de marketing ha sido un cambio fundamental en la idea de lo que constituye el real "valor de cambio" de lo que hacemos, tanto en la percepción del público como entre los arquitectos mismos. El dibujo como un objeto de consumo, el culto a las personalidades como mecanismo de promoción del servicio profesional, la división de la oferta entre arquitectos que diseñan y arquitectos que construyen, la adaptación de teorías ajenas a la disciplina como forma de generar "interés", etc. han sido percibidos correctamente por el mercado, como "superficiales", y por lo tanto ha provocado la inevitable caída de la compensación económica de la función profesional. Las consecuencias de este cambio en la economía de las actividades conectadas con la arquitectura (tanto en la práctica profesional como en la educación) es lo que explica esta repentina concientización de este estado de crisis.

Si es todavía posible proponer una misión colectiva para esta profesión, debería ser la de recuperar la importancia de la experiencia espacial como parte esencial de la cultura, y con ella el valor del trabajo que implica crearla.

Pero ¿cómo se piensa en una estrategia para alcanzar ese objetivo en una sociedad fragmentada por la suma de las expectativas individuales? ¿Cuál es la alternativa para una práctica sobrepoblada en la que la obsesión por distinguirse del conjunto es la única formula del éxito y a la vez el reaseguro de la alienación del mercado? Aun más fundamentalmente: ¿qué acción puede recrear en el público la idea de la importancia cultural de la construcción del entorno físico, en una economía que está en un ciclo de extracción de valor, en vez de uno de creación del mismo?

Esta acción es una política cultural. Un conjunto relativamente coordinado de acciones cuyo objetivo debería ser elevar los niveles de excelencia y promover el incremento del valor de cambio de la tarea profesional. En el lenguaje actual: "Cambiar las expectativas del mercado comercializando un producto mejor". No es tan simple como parece pero tampoco mucho más complicado que eso.

Esta política se puede implementar sólo cuando las instituciones sociales que se ocupan de estos temas coinciden en una acción coordinada. Fenómenos estructurales como los que producen estas condiciones no se modifican a través de la suma de actitudes individuales, (a pesar de lo que mantienen los defensores del efecto social de la competencia). Para que este cambio ocurra es preciso que estas iniciativas privadas se transformen, en algún momento, en "trabajo social", que adquieran nivel "institucional".

De todas las instituciones que actúan en las áreas en las que operamos (la Educación, la Práctica la Crítica), las que se ocupan de la

Educación son, en gran parte, responsables de nuestra propia contribución a crear este estado de cosas, ...pero también son las únicas que pueden corregirlo. Comenzar por re-estructurar la enseñanza es la unica acción positiva que podemos tomar, si creemos que la profesión todavía tiene una responsabilidad social que cumplir.

Para responder a los objetivos de esa política, una nueva pedagogía de la arquitectura debe basarse en algunas convicciones que, aunque pueden parecer abstractas, tienen un efecto directo en la forma en la que se imparte la enseñanza. Estas convicciones son :

I. Que la arquitectura es parte de un sistema productivo mayor que su campo de acción.

II. Que existe un conocimiento arquitectónico específico.

III. Que sin una ética de la práctica no es posible desarrollar un standard industrial de alto nivel.

IV. Que el virtuosismo es una obligación.

I. Si la función de la arquitectura es integrar un sistema productivo global, es fundamental conocer íntimamente los componentes de ese sistema para operar en él. Para poder gestionarlo, es preciso dominar el mecanismo que hace posible su integración: las técnicas de la negociación. La arquitectura de hoy es más que nunca el arte de lo posible. Exactamente lo opuesto a lo que sugiere la noción de "autonomía" que muchos sostuvieron durante demasiado tiempo. Ese tiempo fue el que duró la inercia económica de la universidad masiva y del sistema de posiciones permanentes (*tenure*), en el sistema académico americano.

Para ejercitar la capacidad de negociación es fundamental dominar, por lo tanto, no sólo las actividades que soportan el trabajo del arquitecto (las ingenierías complementarias, las metodologías de organización y costos, las tecnologías de materiales), sino también las actividades a las que la arquitectura soporta: el ciclo económico, las ciencias sociales, las políticas de desarrollo urbano, la educación pública, etc.

El primer objetivo de esta forma de estudio es permitir ocupar una posición dentro del sistema de producción que contribuya activamente a la definición de los programas, y no sólo a su resolución. El segundo es contener la pérdida del campo de acción de los arquitectos a manos de nuevas consultorías, que entorpecen el mecanismo de decisión y aumentan artificialmente el costo del proceso de construcción.

Estos objetivos no implican promover una imagen del arquitecto como figura universal, representada por la idea de que un arquitecto debe saber "un poco de todo". En cambio, lo que es importante ahora es demostrar que este proceso de producción precisa un liderazgo con capacidad de decisión e idoneidad basada en el conocimiento profundo de varios aspectos cruciales del problema del desarrollo, lo cual se traduce en tener que saber "mucho de muchas cosas".

II. La vaguedad que caracteriza a la enseñanza actual de la arquitectura es el resultado de una permanente confusión entre la idea del conocimiento formal y del conocimiento tácito en las prácticas creativas. El conocimiento formal se trasmite a través de preceptos formalizables en abstracto. El conocimiento tácito, en cambio, no se puede formalizar porque existe sólo "en el acto de hacer". Se adquiere sólo siendo testigo del proceso de manufactura, o ejercitándolo en forma directa. Esta segunda forma de conocimiento (aquello que parece "intuitivo": los criterios que definen las proporciones, los mecanismos de asociación libre que evitan el razonamiento lineal) se lo confunde comúnmente con la adquisición de experiencia (alguien que tiene experiencia, en el lenguaje coloquial de los arquitectos, no es necesariamente alguien que sepa algo concreto). Estos aspectos no formalizables del trabajo se pueden también aprender sin necesidad de tener que "descubrirlos" a lo largo de años de práctica. La experiencia, en realidad, es la acumulación del uso de ese conocimiento en diferentes condiciones de su aplicación, y, en ese sentido, incrementa la profundidad de ese conocimiento.

El mejor ejemplo de esa confusión entre conocimiento tácito y conocimiento formal es la falta de estructura pedagógica en la enseñanza del diseño comparada con la rigidez conceptual con la que se enseñan las materias técnicas. La forma actual de aprendizaje crea la percepción de que el diseño es fundamentalmente un proceso "intuitivo", y por lo tanto dependiente sólo del talento, y que las técnicas son procesos metódicos que carecen del interés que atrae a las personalidades creativas. Los aspectos formalizables de las técnicas de diseño —las tradiciones compositivas de la arquitectura, las metodologías que existieron y existen actualmente para diseñar, los principios de la relación entre forma y materialidad, etc.— pueden ser transmitidos con el mismo rigor con el que se enseña el cálculo de un balance térmico, así como es posible demostrar también los aspectos tácitos que operan en la definición de un diseño estructural, o en la forma en que se piensa la constructibilidad de un edificio.

Ambas formas de conocimiento son igualmente específicas y necesarias para el ejercicio de esta actividad. El conocimiento adquirido en conjunto a través de esas formas no necesita de justificación teórica, porque es esencialmente instrumental.

La consecuencia directa de esta convicción es una organización pedagógica distinta que la que se desarrolla alrededor del Taller de Diseño.

El sistema de talleres, o mejor dicho lo que concretamente sucede en un taller, es una experiencia educativa difícil de definir con claridad.

En realidad, es un ejercicio de auto-aprendizaje, en el que uno debe identificar el error a través de la opinión de un instructor, la cual es, muchas veces, sólo el resultado de preferencias personales que nunca son explicitadas como tal. La indefinición de lo que constituye un error es uno de los problemas fundamentales que bloquean la posibilidad de este cambio. En la dinámica pedagógica del Taller no se concibe transmitir los basamentos de una técnica para poder ejecutar ese trabajo ni un método para construir un sistema de creencias que permita hacer elecciones personales, (lo cual se asocia con imponer una ideología de diseño). Lo contrario también sucede y es igualmente equivocado, es decir imponer un "método' o una "filosofía" de diseño bajo la excusa de proveer "un sistema" para poder enseñar masivamente.

El resultado de esta indefinición es una relación pedagógica basada en un criterio de autoridad difícil de probar y que frecuentemente degenera en una situación improductiva. La falta de una correcta administración del tiempo en el proceso de decisión es una de las pruebas más claras de esa falta de productividad. Otra desviación típica de esta situación es pensar que la experiencia del taller debe ser una actividad de "experimentación". Muchas veces esta teoría se transforma en una forma indirecta de explotación, en la que los estudiantes son forzados a "trabajar" sobre ideas sugeridas por los profesores que utilizan esta "mano de obra" para su propia investigación. La excusa es que el período de aprendizaje sólo puede ser una etapa de "especulación" y no de entrenamiento. Propone, una vez más, la idea de que el conocimiento es sinónimo de experiencia y que la práctica se debe enriquecer con el "cuestionamiento" producido desde la academia. Esta justificación niega el propósito de la educación misma, penaliza a la profesión con el costo indirecto del entrenamiento necesario para operar en ella, y tergiversa la realidad que hace de la investigación una etapa posterior más avanzada en el desarrollo del conocimiento.

El Taller de Diseño, en mi opinión, debe ser reemplazado por un sistema de "Estudios Integrados", con relativa independencia de acción, en los que una instrucción global (diseño y tecnologías como una unidad) se imparta en forma conjunta. En ellos la yuxtaposición entre los procesos de transmisión del conocimiento formal y de conocimiento tácito, deben ser simultáneos, ocurrir en el mismo lugar físico y desarrollarse sobre el mismo objeto de estudio. La experiencia constructiva debe también ser parte de este trabajo creativo, aun cuando ocurra en escalas parciales.

La únicas áreas independientes del trabajo de los "Estudios Integrados" serían:
a) las que estudian las condiciones globales de la disciplina (economía, política, y desarrollo tecnológico) en un área que debería llamarse de las Ciencias Sociales,
b) Historia de la Arquitectura, y
c) un área independiente dedicada al estudio y el ejercicio de la Crítica Arquitectónica.

Esta división intenta redefinir la noción de Teoría como un trabajo externo a la práctica y no interno a la misma; como "crítica" más que como producción literaria para hacer posible el trabajo de diseño. Esta actitud es el reconocimiento directo de la importancia de la autarquía de esa función en la dialéctica del proceso creativo. En una cultura basada en el pluralismo democrático, las ideologias artísticas son el resultado de elecciones individuales, y no de un dogma. Ese sistema de creencias ("la posición" de un arquitecto) es la piedra fundamental de cualquier práctica, y la foma de adquirirlo, el objetivo final de la enseñanza.

III. ¿Cuál es la ética que promueve este cambio?

Fundamentalmente, una nueva ética del trabajo.
Una educación que se concentre en la especificidad del trabajo arquitectónico y que a la vez acepte la diversidad ideológica permitiría, primero, adecuar la práctica a las condiciones reales del mercado, y segundo validar la pertinencia de la disciplina entre sus miembros. Si esta adecuación se produce, es posible recomponer el respeto profesional fundamental para hacer de la práctica una actividad económicamente viable.

En un mercado de competencia, la claridad de las reglas de juego es fundamental para desarrollar una actividad que mejore la calidad de la producción arquitectónica. Los concursos de proyectos, por ejemplo, son un elemento fundamental para elevar los standards de esa producción. La extraordinaria situación de abuso que implican los actuales concursos privados, en los que no existe ni compensación por el trabajo inicial ni mecanismo de juicio claro, es el resultado de la incapacidad de acción conjunta de los profesionales para defender el valor de su trabajo. Las desvastadoras consecuencias de aceptar esta situación son, no sólo el producto de un mercado dominado por la demanda y tergiversado por la sobre-oferta, sino además de la caída de los más elementales principios de la ética profesional. La reacción que puede revertir esa tendencia no es una política sindical dirigista, sino el producto de una ética que sólo puede emerger de una nueva educación.

Asimismo, es importante reconocer que existen distintos niveles de perfeccionamiento en la evolución profesional. Sostener que esas diferencias no existen es un argumento demagógico que perjudica la posición total de la disciplina en el mercado. Esas diferencias son las que justifican la validez de los concursos de proyectos por invitación, los cuales debieran ser organizados con mucho mayor rigor y mayor perspectiva cutural. Fomentar un proceso de pre-selección justo y abierto, así como la creación de cuerpos de jurados idóneos, es parte del esfuerzo de re-educación del "Cliente", que es responsabilidad de la profesión y no a la inversa.

IV. La arquitectura es una actividad en la que el mecanismo creativo está totalmente ligado a la capacidad de actuar (la performance).



Arq. Louis Kahn. Laboratorios Salk,
La Jolla, California, 1959/65.
(Foto: Rafael Viñoly)

La "realización" de un edificio no está desvinculada de su proceso de conceptualización, no es simplemente el proceso de implementar una "idea rectora" sino el método por el cual se las descubre. Los instrumentos y las técnicas que guían la ejecución ("el hacer"); son el origen de la capacidad expresiva, de la producción de sentido, y articulan la dinámica que hace posible la construcción de "una modalidad".

Algunas de estas técnicas son compositivas y otras de ejecución. La separación entre ambas durante el proceso educativo —como si fueran dos aspectos independientes del hacer— ha debilitado a la disciplina. Casi todas las artes que precisan de una estructura profesional para manifestarse, como la música, la danza, o el teatro, mantienen el respeto por el dominio de esas técnicas como intrínsecamente en su proceso educativo. En la arquitectura en cambio, la capacidad "de ejecutar " no está valorizada, ni entre los profesionales, ni dentro del entorno académico. Más aun, la arquitectura es tal vez la única de esas prácticas creativas en las que sus líderes no sólo no precisan demostrar su capacidad de ejecución, sino que poseerla es prácticamente sinónimo de falta de jerarquía artística.

Esas técnicas constituyen lo que se llamaba el Oficio. Se pueden enseñar, pero su dominio es función del entrenamiento individual. El sentido de obligación que hace posibe ese entrenamiento depende de la capacidad de autocrítica pero también de la existencia de un mecanismo que permita acceder a ese dominio. Definir el nivel básico de ese virtuosismo, así como fijar la forma de medirlo, (la comprobación del nivel de excelencia profesional), es la obligación principal del sistema educativo.

Algunos de esos niveles de perfeccionamiento son ahora obviamente indispensables, por ejemplo:

Es completamente fundamental dominar las técnicas del dibujo (manual y computarizado) así como las de la construcción física de modelos tridimensionales para facilitar la creación en el campo espacial.

Es imposible pensar en una actividad arquitectónica en la que el lenguage no sea usado como instrumento del proceso creativo. Poseer un alto nivel de dominio de la expresión verbal y escrita de una idea arquitectonica es igualmente indispensable.

Es fundamental también dominar el uso del tiempo en el proceso de diseño. Fomentar la rapidez de reacción frente a un problema, así como la capacidad de sostener la concentración sobre un tema de diseño, son las bases para gerenciar el proceso creativo. La convicción de que un proyecto incompleto no es realmente un proyecto es un paradigma que es preciso volver a instaurar en el proceso de la educación.

Estos niveles de perfeccionamiento no se pueden alcanzar en forma individual, ni tampoco en una condición de enseñanza multitudinaria. La prueba de su adquisición es la única forma honesta de controlar el proceso de masificación de la profesión y de fomentar un mayor nivel de calidad de su producción.

La idea de que el virtuosismo es una obligación está también relacionada con la concientización de su valor, y como consecuencia de su "costo real". Ningún valor real se adquiere sin alguna forma de intercambio. La realidad es —si algo es claro en la zeigeist del mercado— que nada es gratis, que "la enseñanza gratuita" como derecho natural ha sido una ilusión del populismo promulgado por el "estado social" que es preciso reemplazar. Lo que hace falta para corregir esta situación, con sentido de justicia social, es explicar claramente la necesidad de una redistribución de los recursos públicos para permitir el acceso libre a la educación sin disminuir su nivel de excelencia.

¿Dónde queda dentro de este proyecto la consideración de nuestra constante aspiración al Arte?

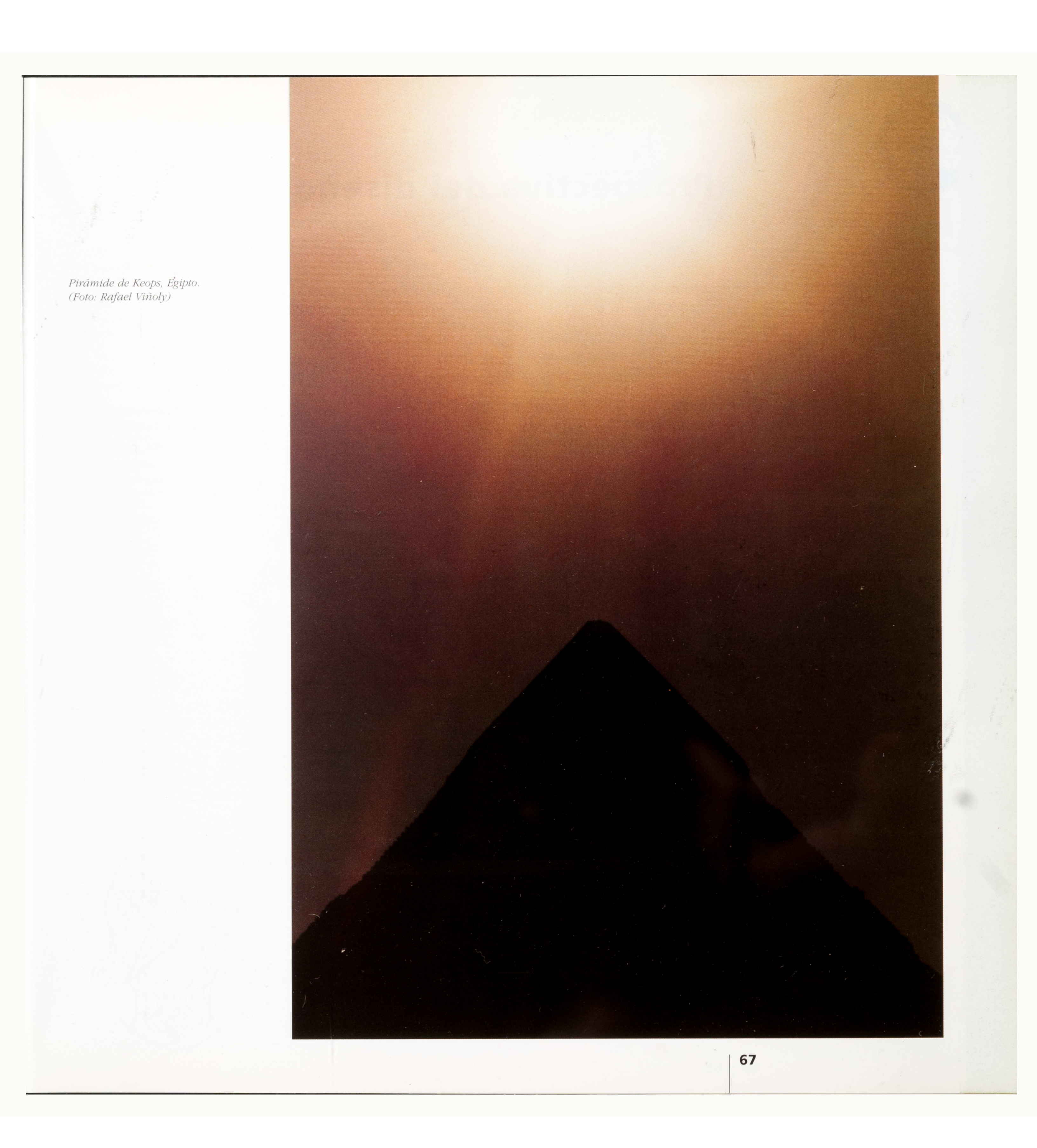
Donde siempre estuvo a lo largo de toda la historia: en nuestra capacidad individual para conectar nuestro trabajo con el sentido de lo social, en nuestro rigor para distinguir entre Ideas y Subterfugios, en el respeto por la autenticidad del Gesto.

Aspirar a la dimensión significativa del Arte no es la prerrogativa de ninguna actividad en particular sino una posibilidad latente en cualquier forma de trabajo. El mecanismo para descubrir esa dimensión esta en el dominio de las técnicas que lo hacen posible y en la convicción del valor de la experiencia individual dentro del discurso social. Alcanzar esta dimensión depende en última instancia de la particular psicología del talento.

En la arquitectura, la cualidad artística no es función de una determinada condición particular. No depende sólo del descubrimiento de una lógica interna entre el problema y su solución, ni del grado de innovación en el lenguaje. No es función de la magia de las proporciones, ni de la forma en que transforma la convención de las normas. Está en "el aura", en su poder de representar un ideal estético.

Hace poco tuve la oportunidad de comprobar de nuevo la trascendencia de esta dimensión en dos lugares tan distantes como históricamente diferentes: en El Cairo, frente a las pirámides, y recorriendo el espacio central de los Laboratorios Salk en California. Estas dos arquitecturas, en su sorprendente atemporalidad, tienen la misma capacidad de transformar nuestra condición personal, haciéndonos partícipes de una dignidad que no es la nuestra. Esa es la cualidad única del Arte.

Producir esa cualidad no es fácil. Para muchos de nosotros, intentarlo es probablemente tan inútil como inevitable. Pero insistir en hacerlo es contribuir a la fuerza que mueve la cultura.■



Pirámide de Keops, Égipto.
(Foto: Rafael Viñoly)



Prospectiva del diseño

a Nereida

Gastón Breyer*

"Quizá estemos llegando a un momento cuando la región más sujeta a encuadres históricos y a prospectivas llegue a ser la misma Físico-Matemática, rivalizando en este aspecto con las disciplinas humanísticas."

Caminando por los pasillos del cuarto piso de la Facultad pensando en algún abtruso tema de Heurística o más bien en los deseos de un buen té con masas... me salió al encuentro, me enfrentó y me increpó… una airosa corbata al viento con bizarra policromía posmoderna… detrás de ella apareció el exultante rostro de nuestro muy querido amigo Carlitos Méndez Mosquera.

Ni bien a tiro de palabra, me dijo, eufórico y rubicundo: … necesito un artículo tuyo para la publicación de la Facultad... las páginas que quieras... sobre un tema cualquiera... el título es PROSPECTIVA DEL DISEÑO.

Y la figura desapareció fantasmagóricamente en el aire, se esfumó como aquel Gigante de la botella en Simbad el Marino, con una risotada de mosquetero.

Pasada la consternación me dije ¿prospectiva del diseño, oí bien? Ya hoy, más sereno, vuelvo a pensar y a asumir el compromiso ¡que otro recurso me queda! Entonces: ¿prospectiva del diseño? Sea.

La propuesta —planteada en esos términos— abruma, desborda. Es futurología, un salto al vacío, abrazo con el azar.

La Prospectiva no es mi especialidad, por ser de Tauro miro más hacia atrás que hacia adelante, pero, desde luego, puede y debe interesar a la Heurística y a la Facultad. En ese sentido pienso que, ya hoy en día, no puede plantearse ningún tema-problema, ni el estudio de un área del saber, ni una epistemología sectorial, ni el fondo y forma de una región ontológica sin hacer la previa inserción de aquello en un marco de tiempo —un pasado, presente y futuro— una historia, una teoría puesta al día y una proyección al porvenir.

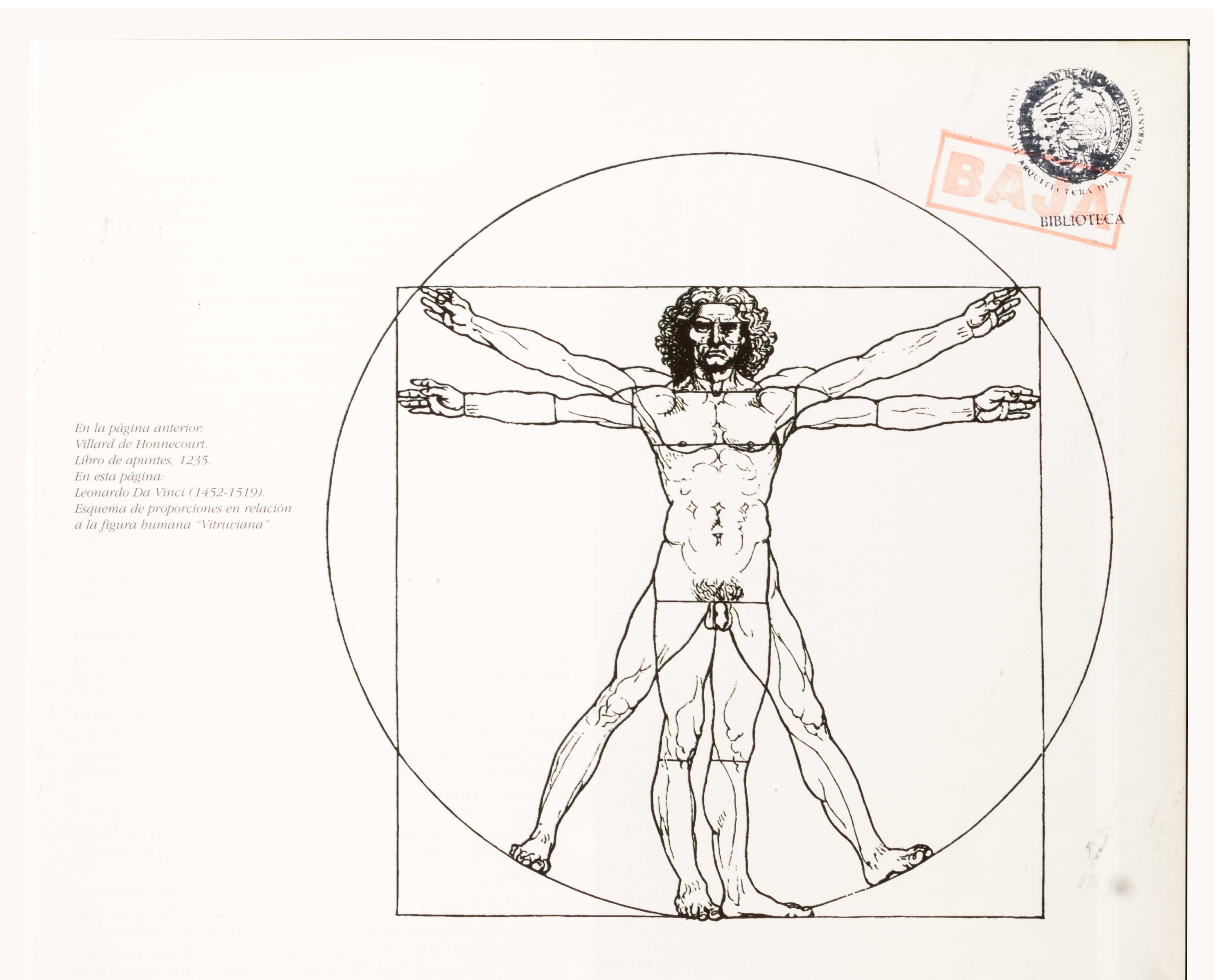
Esta visión globalizante será uno de los puntos característicos del enfoque de la Nueva Universidad que nos merecemos. Será superar los abusos de las perspectivas monoculares y sectorizadas de un pensar tecnocrático reticente al cambio. Será una premisa imprescindible para comprender el sentido y alcance de la misma especificidad e instantaneidad propias de cada región de ciencias, asumido el marco referencial con sus múltiples valencias.

Al abuso de especificidad debemos oponer el desborde de la generalidad, tangente con la trasgresión.

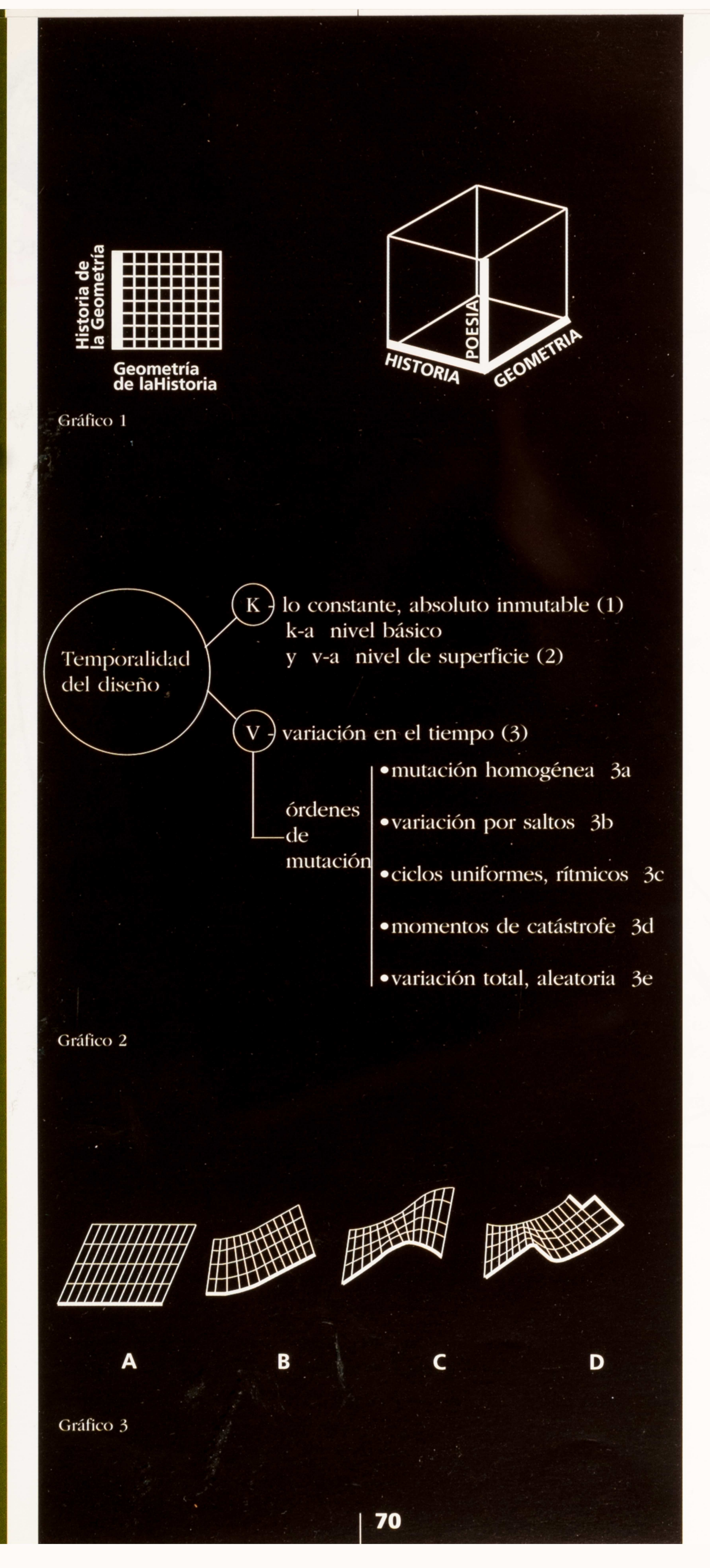
Así la Física y las Matemáticas, por ejemplo, no podrán estudiarse ya dentro de reducidos límites, hipótesis de turno, sin tener en cuenta

** Arquitecto, Profesor Emérito de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.*





En la página anterior:
Villard de Honnecourt.
Libro de apuntes, 1235.
En esta página:
Leonardo Da Vinci (1452-1519).
Esquema de proporciones en relación
a la figura humana "Vitruviana".



los supuestos epistemológicos de su presente pero en cotejo con las respectivas historias y proyecciones, su pasado y su futuro.

Hace tiempo que la Ciencia ha reconocido la vigencia de su insoslayable historicidad, haciendo un mea culpa más o menos voluntarioso o a desgano, por esas omisiones. Esto vale, con más razón, para las ciencias biológicas y para las demás áreas de la cultura.

También un artista trabaja *para* el futuro, *en* su presente y *desde* la insoslayable dinámica de su pasado.

Un pintor escandinavo captará su tradición vikinga, su inserción occidental, pero conocerá el arte africano actual y las tendencias latinoamericanas, estudiará cibernética para gozar mejor de su propia artesanía y mirará al futuro abierto, ecuménico e imprevisible.

Quizá estemos llegando a un momento cuando la región más sujeta a encuadres históricos y a prospectivas llegue a ser la misma Físico-Matemática, rivalizando en este aspecto con las disciplinas humanísticas que, inveteradamente y casi por definición, dependen de programas historicistas, regionales y puntos de vista, modos de pensar y de ser y demás variables psicosociológicas.

Entonces también en las "ciencias duras" se podría llegar a usar el léxico polisémico y hablar de estilos, modos, perspectivas, escuelas, tendencias.

Y, así como al geómetra le podríamos pedir que estudie historia (o poesía...) al historiador le pediríamos que estudie geometría.
¿Sería posible —en ese orden de ideas— una propuesta, bien de heurística, para imaginar al diseño encuadrado entre la geometría, la historia y la poesía? O bien este otro modelo, del *gráfico 1*.

Pero no tengo a mi disposición más que unas pocas páginas y debemos resumir, tan sólo un esbozo polémico, incompleto, provisorio, aproximativo.

La mente procede —la historia de la filosofía lo certifica— en base a ciertos esquemas reiterativos, modelos o mapas infraestructurales que evidencian un dato llamativo: geometrías, rítmica, simetrías, analogías, conmodulaciones, cánones...se repiten a lo largo de la historia de las culturas y alternan, compiten, se complementan, se funden y vuelven a diferir y enfrentarse.

Habrán razones biológicas, sociológicas, leyes de la materia misma, del organismo como tal o habrán mitologías, sagas, kalpas, eterno retorno y predestinaciones.

Estos modelos o mapas son bien conocidos y han sido aplicados con prudencia variada, oscilando entre un voluntarismo racionalista, exaltación lírica, superstición y/o pragmatismo sin más. Estas infra-

estructuras ordenadoras —como leyes generativo-morfológicas— en el tiempo y el espacio, permitirían comprender acontecimientos y momentos históricos y predecir su ocurrencia y/o repetición futura.

Variante Uno

El primer caso que merece exponerse es, obviamente, la dupla Constancia (K) y Variación (V) como encuadre del fenómeno *(ver gráfico 2)*. El gráfico es un abanico de alternativas y no pretende exhaustivar el tema; pone en evidencia oposiciones y pasajes. Pensar el (o en) futuro implica aceptar el cambio; pero el caso 1 significa el presente inmóvil, futuro cero, no mutación.

El diseño y su didáctica debieran asumir el cambio como exigencia de actualización.

¿Pero dónde ubicar tal demanda dentro del esquema? ¿qué cuota de cambio se pide o se desea o se acepta?

¿La Facultad lo ha pensado, lo ha resuelto?

Supondremos que individualmente ésto puede estar más o menos en claro en los docentes; pero ¿hay un planteo de debate consecuente?

Pareciera también que, en principio, se opera a un nivel de inconsciente en la alternativa 2; sin embargo se podría dudar. ¿Esta decisión es voluntaria o por simple comodidad (cambiar algo para no cambiar nada)?

Además, el diseño y su didáctica ¿acepta los saltos, prefiere lapsos y ritmos suaves, busca un cambio pautado, silencioso y homogéneo o se arriesga a curvas de catástrofe y saltos al vacío de lo subjetivo?

Creo que en nuestra Facultad hay de todo, creo que respecto del futuro del diseño y de su didáctica hay otra vez de todo, entre cátedras, carreras, departamentos, docentes y alumnos. El tema queda abierto.

Variante Dos

Otra pregunta a fondo. ¿Qué pasaría si en la didáctica de la Facultad se planteara —simétricamente a la actual orientación basada en temática, tópicos y contenidos— *una organización fundada en formas de heurística*, órdenes de especulaciones, dicotomías de pensamientos racional-inconsciente, colectivo-individual, modos del imaginario, de la simbólica o del discurso etc., etc.... ?

Tal modelo reestructuraría, de entrada y desde abajo, toda la currícula. Sería el caso de proponer un modelo operativo, por ejemplo de base binaria y de pares de oposición y/o dialéctica, tales como:
teoría-práctica
orden-desorden
sencillez-complejidad
absoluto-relativo
abstracto-concreto
realidad-virtualidad
sujeto-objeto
racional, lógico-emocional, poético.

Y otras dicotomías como: ciencia-arte; arte-técnica; palabra-cosa; discurso-figura; forma-fondo (función); cantidad-calidad; K-V; general-particular; etc.; etc.

Aun se podría profundizar la propuesta y requerir dicotomías más fundantes: duro-blando; homogéneo-heterogéneo; cerrado-abierto; interior-exterior; macizo-porosa; plano-profundo; etc.; etc...

Con este criterio podremos recordar sistemas triádicos bien conocidos: símbólicos, imaginarios, real, arcaico-clásica-barroco... Sistemas de cuádrigas, poligonales y poliédricas que jalonan la historia de la filosofía, la historia del arte y la misma ciencia.

Variante Tres

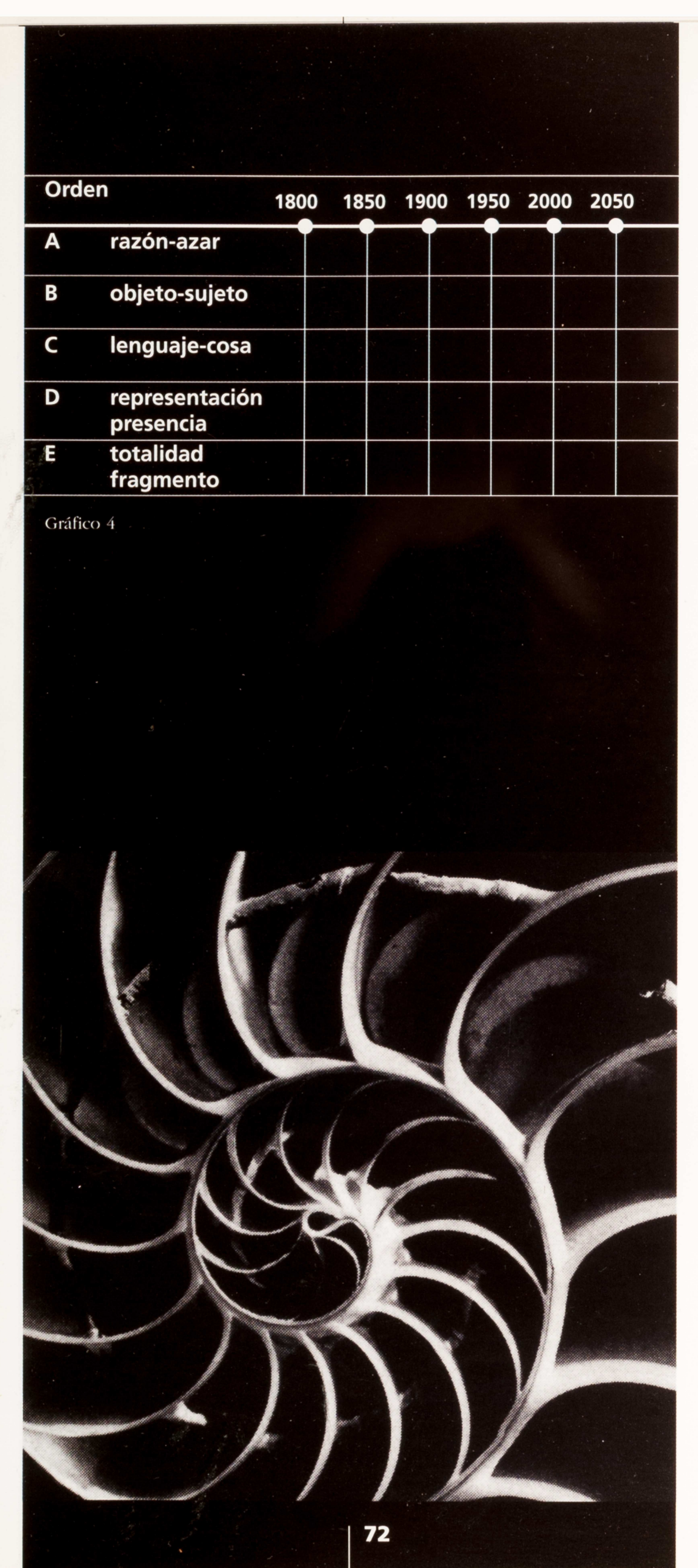
La teoría de la Media Estética de Birkhoff (1933) propone una fórmula atractiva y oportuna:
— factores de orden-uniformidad
— factores de desorden o heterogeneidad
En todo fenómeno social (físico-biológico?) las instancias de equilibrio se basan en la paridad entre factores de uniformidad u orden y factores de desorden o complejidad. Esto así dicho es una simplificación aceptable en cuanto permite comprender-imaginarizar situaciones complejas, tal el caso que nos ocupa.
¿Cómo se "compone", entonces la enseñanza en la Facultad y se plantea la prospectiva del diseño? ¿Cuáles son los factores de homogeneidad y cuáles los de heterogeneidad ? Momentos de orden-desorden, sencillez-complejidad, novedad-tradición, imaginación-memoria, geografía-historia; lugar-tiempo, persona-grupo, realidad-virtualidad, razón-poesía?
...Cuantificando esas duplas podrían alcanzarse coeficientes de grados de efectividad-oportunidad.

Variante Cuatro

Introduciendo la noción de catástrofe, desplazándola de su contexto matemático y hacia una escala de imaginario, los modelos pueden arrojar luz.

Suponiendo —por caso— que la "situación de diseño" en su práctica y enseñanza al momento del academismo-positivismo de 1850 se imaginará con un modelo A; el momento del funcionalismo ortodoxo de 1900 se figuraría con B; la propuesta del organicismo de 1950 sería C y la del posmodernismo sería D. (Aceptemos la figuración arbitraria de graficación —ver gráfico 3—).

D'Arcy Thompson (1917) propuso en su célebre estudio de morfogénesis, variantes de metamorfosis biológica de enorme interés didáctico, con este mismo criterio.



Orden		1800	1850	1900	1950	2000	2050
A	razón-azar						
B	objeto-sujeto						
C	lenguaje-cosa						
D	representación presencia						
E	totalidad fragmento						

Gráfico 4

En diseño tal modelística permitiría cualificar y cuantificar procesos de imaginación-derivación en un nivel metafórico, con series de variación morfológica entre extremos de icástica y retórica.

La consideración de tiempos de catástrofe actualiza la difícil y crucial problemática de grados de complejidad o intensidad de cambio. La catástrofe se detona cuando un itinerario de monotonía llega a su propia saturación, cansancio o ineficiencia.
Monóstrofe, heteróstrofe, anástrofe y catástrofe son cuatro tiempos en la ocurrencia de los fenómenos físico-biológicos que pautan su escandido al modo como en música funcionan los "tempos" del andante, adagio, allegro, presto…

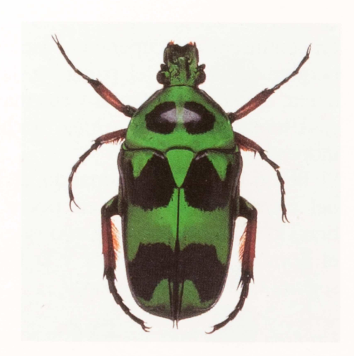
Variante cinco

Otro enfoque completando al anterior (por ahora será el último que revestimos) para imaginar o inducir una proyección al futuro podría armarse a partir de la misma serie de 1800-1850-1900-1950-2000-2050, tomada en la abscisa.

En la ordenada consignaríamos, por ejemplo, cinco pares de notable relevancia:
A- orden de la razón-orden del azar, sentimiento.
B- orden del objeto-orden del sujeto.
C- orden del lenguaje-orden de la cosa.
D- orden de la representación-orden de la presencia.
E- orden de la totalidad-orden del fragmento.
(gráfico 4)

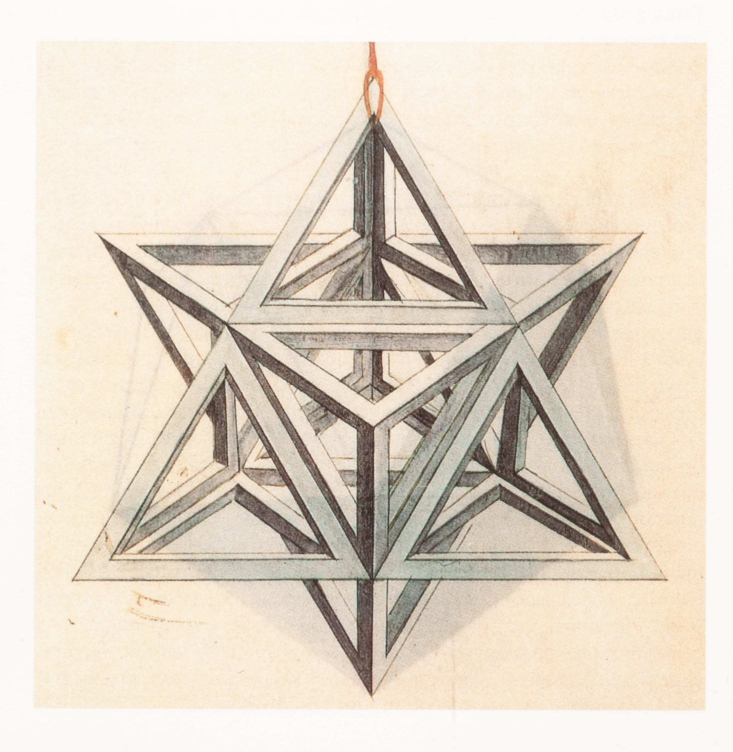
Aclaración:
en A: lógica, orden, coherencia interna, racionalismo, teorema, verdad, ciencia, función… y desorden, azar, ilógica, emoción, poema, realidad, arte, forma…
en B: lo abstracto, el concepto, lo necesario, absoluto, estable, material, general, sólido…y lo concreto, la imagen, lo posible, relativo, movedizo, espiritual o psíquico, particular, aéreo…
en C: la representación, simbólico, el ícono, la semiótica, el signo…y la presentación-presencia, lo fáctico, la sustancia sustante, lo físico, lo material, el cuerpo volumétrico…
en D: la duplicación, el modelo, la sombra, el espejo…y la efigie, la mostración, la contundencia…
en E: la globalidad, el poder, el monopolio político-mágico (dinero, Vaticano, la Meca, FMI, etc.), la jerarquía…y la parte, la fracción, lo mínimo, la debilidad, la fragilidad (pobreza, desamparo, marginalidad)…

Agregaríamos, a su vez, en la línea de la historia y diacronía, nombres que definen ideologías de estabilidad o cambio.
1800- Academismo e Ilustración, enciclopedia, Diderot Sturm und Drang, espiritualismo de Blake…
1850- Positivismo e idealismo, Hegel, Comte, Marx Romanticismo Nietzsche, Shopenhauser, Kierkegaard, Baudelaire.
1900- Funcionalismo, Bauhaus, tecnocracia Surrealismo, Dada,



En la página opuesta: sección de un caracol "nautilus".
Foto de Andreas Feininger.

En esta página:
Arriba: Escarabajo, forma y naturaleza.
Abajo: Cuerpo regular de "La Divina Proporción".
Fra Luca Pacioli,Venecia, 1509.



Duchamp, Ernst, expresionismo, Kafka, Artaud...
1950- Arte concreto, Informalismo, posmodernismo.
2000- Cibernética, ciberespacio, realidad virtual, infografía, teatro concreto, performance, canto coral, poesía oral...

Tómese el anterior listado tan sólo como una ejemplificación; de todos modos el cuadro pone en evidencia alguna conclusión. Antetodo llama la atención y no deja de ser interesante el cotejo de simultaneidad o de no coincidencia en el desenvolvimiento de diversas formas o modos simbólicos; la no coincidencia en los momentos cumbre, por ejemplo, de la música, al pintura, la ciencia, la poesía o la filosofía. Cuando en un sistema se llega a una cumbre, en otro sistema se puede estar aún en un inicio o ya en un desenlace.

Es posible que un estudio detenido de las gráficas respectivas descubra líneas o curvas matemáticas, sinusoidales, lemniscatas o curvas de Gauss que ilustrarían fenómenos de continuidad, simetría, rítmica, etc. También la presencia reiterada de pares de oposición o dialécticas llamativas.

Procuremos extraer alguna conclusión de esta perorata, se trata de decir —predecir— algo acerca de las próximas modalidades del diseño, contraviniendo, alternando o continuando el vector de desarrollo seguido hasta aquí y ahora. ¿Es posible?

Los diversos enfoques anteriores dejarían ver ciertas "líneas de futuro" resultantes de alguna subyacente inercia y también algún indicio de momentos de contrastación. Presagios de una sutil geometría que actuaría desde zonas etónicas. Necesidad o voluntad de mover las cosas cuanto menos, todo cambio es antieconómico; pero también momentos de irrupción de innata e indomable rebeldía, tensa en el fondo de la misma materia.

Y volvemos a las mitologías, sagas y kalpas; acechando impacientes mitemas que sólo oyen los poetas.

Los modos de funcionar sociales —-economías, estructuras familiares, labores del arte, orden del trabajo, tiempos del pensar...— podrían suponer una imaginería subyacente de cuerpos topológicos a la manera de Lacan. ¿Los momentos de la historia de la cultura admitirían una corporalización de ese estilo?

Toda una geometría expresa en una sintaxis de líneas de fuerza, derroteros de mayor o menor aventura, flechas y sentidos, arabescos, laberintos, redes y mapas, lagunas, vacíos de catástrofe y macizos de vida. Capítulos de una prospectiva que deberá escribirse pero que ya evidencia sólida y exaltada vigencia.

Dejémoslo aquí. Volvamos al Diseño y a la Facultad.

Para intentar un somero balance y un anclaje del diseño contemporáneo en la realidad social, algunas constataciones:

- la aceleración incontrolada de los cambios y del cambio y, simétricamente, la precariedad de vida útil de ideologías, concepciones, situaciones, objetos, sistemas, modas.
- el aumento exponencial del entorno de objetos en cantidad de unidades, especies y sistemas.
- la desconexión-contradicción-competencia entre las áreas de trabajo específico, programas, premisas, teorías, supuestos, productos y resultados de diseños sectorizados.

En este contexto una perspectiva de futuro de diseño confirmaría que esta orientación (desorientación) se habrá de mantener —sin gran posibilidad de revertirse— por la propia inercia del sistema de mercado y la filistea seudofilosofía que la sustenta y durante un buen período de años.

De un lado la técnica de la "imagen despersonalizada" y de los cerebros sin cuerpo debajo; toda la artillería pesada apabullante y mágica de la cibernética, la robótica, la infografía, la realidad virtual, el hipertexto, la interactividad, los pluricódigos y la visiónica erigiendo iconósferas y ciberespacios, paisajes de trampantojo por los cuales se podrá transitar por mundos de asombro… pero en los cuales, por definición, nos estará vedado habitar.

El reverso se abrirá —o estará y seguirá abierta— una especialidad de crecientes honduras, pero al servicio de la persona. Espacio que sí puede y merece llamarse habitable en los órdenes del paisaje y de la escena.

En esta otra cara, en el reverso del perfecto, acabado y eficiente mundo maquinizado, el hombre habrá de reencontrar sus amores siempre que quiera seguir amando es decir existiendo…
…para vagar por bosques y playas, yendo en bicicleta, corriendo o nadando, jugando con los juegos inventados, para dibujar con lápiz o carbonilla y a mano levantada o para pintar al óleo o a la acuarela, para redescubrir su mano en la caligrafía, volver a moldear la arcilla como su primo de las cavernas, para tocar al piano un *lieder* o en la guitarra evocar la lejanía, quizá con el tiempo llegar a sospechar de la palabra petulante y de las piruetas de la imagen y también, en fin, para regresar al teatro a encontrar al Otro, perdido entre tanto miraje.

En el transcurso recuperará el uso de las cosas pequeñas, la pipa, el paraguas, la taza y la tetera, cuidará sus plantas y sus mascotas, su casa tendrá un hogar a leña, hecho con el inocente y fiel ladrillo.
El botón seguirá funcionando al lado del cierre relámpago… en pocas palabras, lo de siempre —aquello que olvidó el nombre de su inventor y la fecha— seguirá estando *¡Dieu merci!*

Un área de lo mío, centrado y equilibrado en lo nuestro para que la soledad sea más llevadera. Y habrán quedado delimitadas tres áreas: de la *enajenación*, del *ensimismamiento* y del *compromiso* con el otro. El diseñador tomará buena cuenta y sabrá qué cosa hacer… El hombre-ciudadano quiere paz. El delirio triunfal que siguió al primer Spuntnik es ahora la relativa apatía, del hombre de la calle, en cuanto a Marte. El ciudadano puede llegar a cansarse de novedad y cambio. Ya se perciben síntomas de devaluación de la novedad por la novedad misma. El cambio continuo satura porque no tiene ni provee ni fundación ni seguridad.

El hombre volverá a intrigarse seriamente por los grandes temas de la ética, la belleza y la existencia que aspiran a cierta beatitud civil. Tanta salsa de mercado, tanta encíclica de uno y otro lado; el hombre regresará a su dios privado y al compañerismo. En ese marco el diseño habrá, un día, de redefinirse erradicado de las seudoleyes de la dolarización. Pero con estas reflexiones se nos objetará que desbordamos el recinto técnico o profesional de la incumbencia. ¡Es siempre más cómodo un profesional que no cuestiona…!

Para terminar, proponemos un modelo que explicita una postura profesional, seria y actual y como guía didáctica *(ver gráfico 5)*.
Esta es una propuesta de diseño, a la vez una metodología y heurística para fundar su ejercicio profesional y una base para enseñanza e investigación. En el gráfico las variantes 1-6 tienen vigencia.
En un extremo derecho figuran los diseños sectoriales: arquitectura, gráfica, indumentaria, paisajismo, industrial y de imagen y sonido tal como se ejercen en la FADU. Con el tiempo se irán agregando otras especialidades, surgirán anastomosis o agrupamientos u otras orientaciones que ahora no podríamos preveer: diseño de instrumental óptico, electrónico, de maquinaria y robótica, de artefactos de iluminación, de escenarios, de instrumental quirúrgico, de mobiliario industrial o domiciliario, de artefactos sanitarios, de embarcaciones menores, de trabajo, pesca, y deportes, de carrocería, autos y aeronáutica, de instrumental de precisión, de fotografía, de material didáctico escolar y hospitalario, de equipamiento urbano, de decoración y exorno social y personal, etc., muchos de estos pueden ser especializaciones o constituir ramas propias con variantes. Lo que interesa señalar —como el gráfico lo ilustra— es la derivación de todas estas ramas de especialidad a partir de un tronco común, un Diseño Básico.

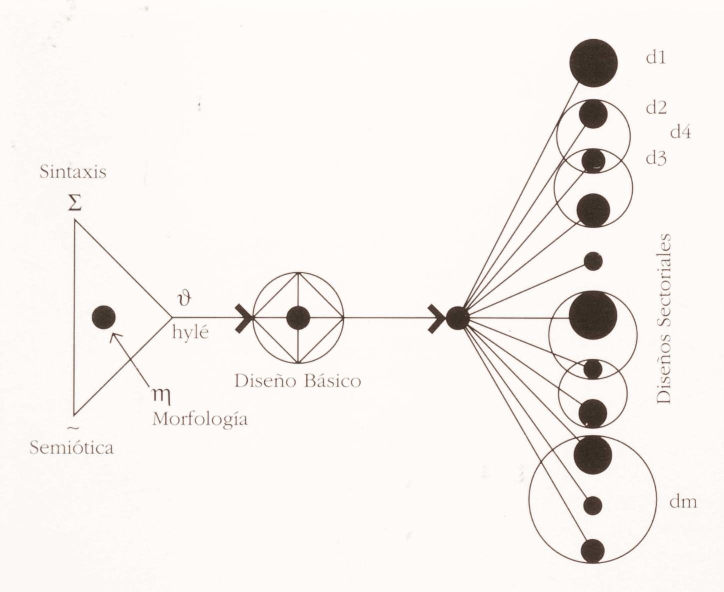


Gráfico 5

En la página anterior, a la izquierda: grafismo hecho a lápiz; a la derecha: acuarela por Jacqui Morgan.

Este Diseño Básico ha de ser entendido en la línea epistemológica —operativa que marcó la ideología del Bauhaus-Ulm—, una vez para siempre. Desbordando en extensión y profundidad filosófica las orientaciones de corto vuelo del así llamado "basic design" de la pragmática yanqui. Por eso deberá tener una base filosófica- psicoanalítica, heurística, estructuralismo (o post...), epitemología genética, teoría del objeto y del texto, semiótica, etc. Tendrá también un sólido basamento histórico que llegue hasta los orígenes (Leonardo, Brunelleschi, Poussin...) y desde ya una permanente preocupación por la estética formalista (Bense...). Así entendido el Diseño como una ciencia-arte, apoyada de un lado en la Geometría (euclidiana-topológica) y, del otro, en las humanidades convocadas alrededor de la problemática sujeto-objeto con salida psicoanalítica y la Heurística y filosofía operatoria y cognitiva.

Hay que comprender que —hasta el momento— no existe una cabal experiencia sostenida y metódica de tal planteo. Habrá que intentarlo, aunque sea muy difícil lograr una comprensión y cabal asunción por parte de profesionales de diseño sectoriales. De todos modos podríamos darnos por satisfechos si la idea y concepción de "diseño sectorial" y su correlativo "diseño básico" fuera aceptado.

Finalmente —*last but not least*— todo ese curriculum habrá de apoyarse en un triángulo metodológico de Morfología. En los vértices funcionarán: una Hilética, una Sintaxis y una Semiótica.

La *Hilética* (*Hylé* materia de la cual está hecha una cosa, en sentido filosófico) importa el substrato de óntica que actúa debajo de la cosa-sistema. La *Sintaxis* es el orden espacio-temporal que preside el "desparrame " lógico de la materia. La *Semiótica*, desde luego, resulta de la multiplicación lógica de los anteriores y se refiere al orden de la significancia.

Estos tres grandes cauces desembocan y se anudan en la Morfología, con lo cual ésta viene a ser la base epistemológica-operativa de todo el sistema heurístico del diseño. La *Hylé* es a la Sintaxis lo que ésta es a la Semiótica; se encadenan, se ensamblan en un triángulo que permite visualizar su juego lógico.

La Morfología será, con el tiempo, reconocida en todo su envergadura fundante. En la penumbra de la memoria resuenan las viejas y notables ideas rectoras del humanismo, un trivium y un cuadrivium podrían quizá reinvindicarse, pero con ello, otra vez estamos en los límites de lo que podría hablarse (!).■

"... aquello que no puede ser dicho mejor pasarlo en silencio ..." (Wittgenstein, T.L.PH.-7).

Buenos Aires, el cambio ya empezó

Enrique García Espil*

"Buenos Aires se encuentra hoy, a pocos años del comienzo de un nuevo siglo, sumida en profundos procesos de transformaciones que comprenden desde su rol y conformación político institucional, hasta su inserción como ciudad en el contexto mundial."

Arquitecto, Secretario de Planeamiento Urbano y Medio Ambiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, docente de Arquitectura, Cátedra Linder y Planificación Urbana Cátedra Jorcino de Aguilar de la FADU - UBA.

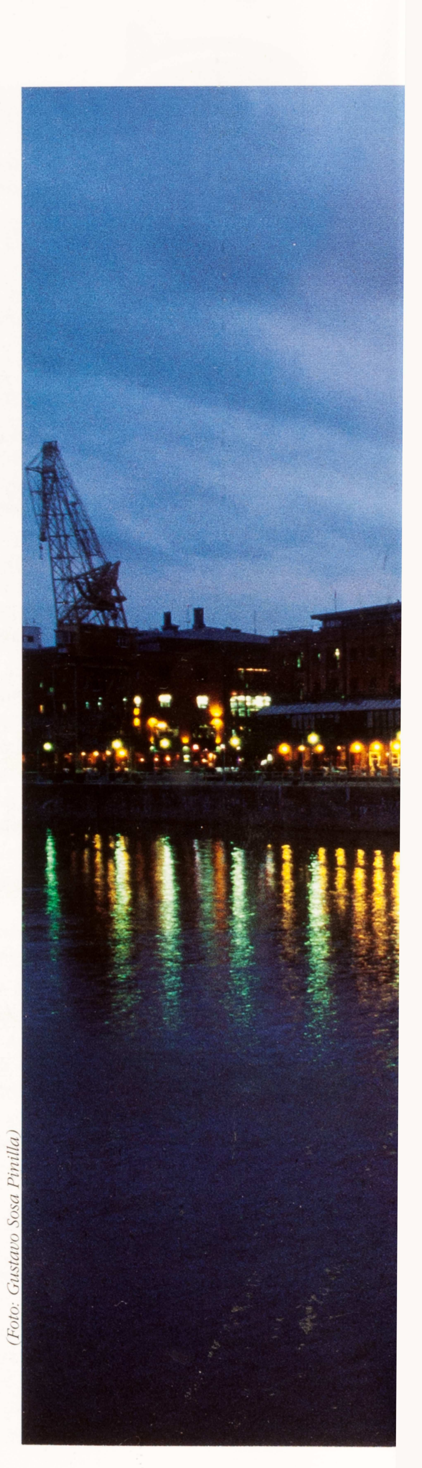
A partir de la reforma de la Constitución Nacional del año 1994, y de la sanción de la primera Constitución de la Ciudad a fines del año 1996, se abrió una nueva etapa institucional en la misma. El nuevo estatus supone, cuestión no menor, la elección directa y democrática de sus autoridades, e implica nuevas formas de organización institucional como es la descentralización político-administrativa, que supondrá un nuevo mapa político de la ciudad y una nueva forma de ejercicio de la vida democrática, generando modernos diseños de participación en la administración de la Ciudad.

En otro sentido, no puede desconocerse que la ciudad de Buenos Aires es una parte constitutiva de una región metropolitana mayor que debe abandonar la desarticulación que hoy presenta, para comenzar a formular políticas concertadas con el resto de los municipios del área, tendientes al fortalecimiento de la gestión, el desarrollo de infraestructuras de servicios, y equipamientos urbanos, el mejoramiento de la accesibilidad y la articulación del tránsito y el transporte regional, lo que redundará en una mejor asignación de recursos, un mejor ordenamiento territorial y una mayor sustentabilidad ambiental de los procesos en marcha.

Sin embargo, en forma simultánea con las transformaciones antes señaladas, la metrópoli no debe permanecer ajena a esa tendencia global que ha dado en denominar al final del presente siglo como, la era de las ciudades, por encima muchas veces de las naciones o las regiones mismas.

La ciudades se han transformado entonces en principales protagonistas de la historia contemporánea, configurándose como nuevos actores en las relaciones sociales, culturales, económicas y financieras a nivel mundial, compitiendo activamente unas con otras en la captación de recursos humanos y de capital, para en definitiva alcanzar uno de sus objetivos más caros, cual es el de mejorar las condiciones y la calidad de vida de sus habitantes. Buenos Aires como expresión espacial de una sociedad, dueña de una historia y hacedora de una cultura, debe encarar estos múltiples desafíos de manera simultánea.

Debe la ciudad detener el progresivo proceso de descapitalización a la que se ha visto sometida en los últimos años, que se ha traducido en un flujo migratorio negativo de importantes sectores sociales, como así también de actividades económicas dinámicas que componen su base productiva, todo circunscripto en un concepto de desarrollo sustentable, que garantice el uso y disfrute de medio ambiente por las generaciones presentes y futuras.



(Foto: Gustavo Sosa Pinilla)



Así conjuntamente con los objetivos enunciados de una deseable expansión de la actividad económica y la necesidad cuanto menos de retener el crecimiento vegetativo de su población, deben mejorase sustantivamente la calidad y cantidad de sus espacios públicos, en lo que constituye la más democrática de las inversiones.

La sustentabilidad ambiental y la mejora del medio ambiente urbano, no solo tiene efectos decisivos sobre la calidad de vida de sus habitantes, sino que resulta un factor determinante en la localización de inversiones económicas y un fuerte instrumento para retener a importantes sectores que hoy optan por radicarse en los suburbios, en búsqueda de esa calidad hoy deteriorada en la ciudad. Se propone en consecuencia aumentar significativamente la superficie hoy destinada a espacios verdes de uso público, que hagan compatible la mayor intensidad de usos propuesta y satisfagan la creciente demandan que hoy expresan sus vecinos, en lo referente a una mejor calidad ambiental.

La ribera del Río de la Plata, constituye entonces una inmejorable situación de oportunidad a los efectos de aumentar las áreas verdes públicas, potenciadas por su proximidad a la costa lo que incrementa su valor estratégico. En ese sentido, el Gobierno de la Ciudad está desarrollando una activa política que posibilitará la reversión de la tendencia del pasado, caracterizada por la pérdida de espacio verdes públicos. Se propone en consecuencia proceder a la incorporación de nuevas áreas verdes de uso público de considerable extensión, superiores a las 100 hectáreas, lo que sumado al objetivo de recuperar el acceso público a toda la costa del río, permitirá recuperar para el habitante de la ciudad tan importante espacio. La política de recuperación de la costa persigue la puesta en valor de la Reserva Ecológica y su incorporación plena y franca como área de esparcimiento público.

Finalmente continuando con el objetivo del Gobierno de la Ciudad de recuperar para todos los habitantes el disfrute franco de la costa, se está interviniendo activamente en la reurbanización de la ribera del riachuelo, y su recalificación como espacio público, conjuntamente con la limpieza del mismo, cuestión demorada por la que debemos bregar activamente todos habitantes del área metropolitana. Está convicción acerca de la recuperación de los espacios públicos es necesaria extenderla al resto de la ciudad, mejorando la calidad de los paseos, plazas y calles, reponiendo el arbolado hoy mayormente ausente, y recomponiendo el paisaje urbano, eliminando la infinidad de agresiones que hoy soporta la vía pública y que comprende desde quioscos de inadecuadas dimensiones, hasta publicidades fuera de cualquier lógica, que degradan la calidad del espacio.

Como se señalaba anteriormente, la globalización de la economía va configurando una red de ciudades que ocupan lugares estratégicos como centros de comercio y de finanzas internacionales, lo que las lleva a ocupar una posición relevante en el conjunto de éstas. Buenos Aires está configurándose como una de las grandes áreas metropolitanas del Mercosur, transformándose en consecuencia en un importante sitio de oportunidad para significativas inversiones privadas, de una magnitud desconocida anteriormente, que buscan aprovechar ese posicionamiento estratégico antes descripto.

Esta potencialidad debe ser debidamente aprovechada por la ciudad, generando condiciones propicias para su localización y a su vez, promoviendo mecanismos adecuados que garanticen rentabilidades sociales y económicas adecuadas a semejantes emprendimientos.

El crecimiento económico y la generación de empleo deben ser los resultados de una política urbana dirigida a facilitar la recuperación del rol productivo de la ciudad, impulsando la localización de empresas tecnológicamente modernas, respetuosas de la calidad ambiental y empleadoras de capacitaciones y conocimientos avanzados, con altísima incorporación de valor agregado.

En este sentido es clave tener conciencia de las grandes ventajas competitivas que posee nuestra ciudad, los elevados índices de escolarización, la enorme oferta cultural, sus tradiciones y expresiones, el poseer una Universidad más que centenaria y una comunidad científica e intelectual de nivel internacional, todo es parte de un capital que habrá que potenciar y valorizar de manera estratégica.
Toda política destinada a mejorar la calidad de vida de la población, debe alentar fuertemente la inversión, la radicación de actividades productivas y la generación de condiciones que sitúen a estas en capacidad de competencia adecuadas frente al resto de ciudades, de modo de aumentar el crecimiento económico y la base imponible de la ciudad, para poder volcar así sobre la educación, la salud, la justicia y los equipamientos urbanos mayores recursos, que de otra forma resultarían insuficientes.

Conjuntamente con lo expuesto precedentemente, el Plan Estratégico y el Plan Urbano Ambiental, previstos en la Constitución de la Ciudad deberán contribuir a corregir las fuertes asimetrías existentes en la estructura urbana, y que expresan la exclusión de importantes sectores de la ciudad. Estas se traduce en una desigual oferta de servicios sociales, equipamientos culturales, deportivos y de esparcimiento, y por sobre todo una desigual oferta de oportunidades, que resulta la más regresiva de las asimetrías señaladas, requiriendo en consecuencia la formulación de programas y acciones específicas destinadas a revertir esta situación.

Constituye un desafío mayor la situación que presentan los barrios de emergencia en la ciudad. Demandará un esfuerzo ingente solucionar estos conflictos, muchas veces de larga data, que son la ma-yoría de las veces consecuencia de segregaciones más o menos explícitas, que dan cuenta de situaciones de fuerte injusticia social que es menester solucionar. Cuando su densidad y localización así lo permitan, deberán implementar políticas urbanas que posibiliten la incorpo-

ración de estás áreas al ejido de la ciudad como un barrio más, con sus calles, sus plazas, su arbolado, sus equipamientos y demás servicios. Solo cuando esto no sea posible, deberá pensarse en alternativas de relocalización, que suponen ser siempre una alternativa traumática y costosa para los vecinos y la ciudad. Existen también diversos problemas habitacionales concentrados aleatoriamente en algunos barrios de la ciudad, que sin tener la magnitud ni el impacto de los descriptos anteriormente, deberán ser objeto de políticas puntuales, que persigan el posibilitar a todos los habitantes condiciones de vida dignas e impidan a su vez, en la medida de lo posible, el desplazamiento de la población de menores recursos, cuando obras de infraestructura u otras inversiones realizadas, provoquen un aumento en los precios del suelo que induzcan estos comportamientos.

El área sur ausente por años en las políticas oficiales presenta una situación de clara postergación, pero también constituye una extraordinaria situación de oportunidad para localizar nuevos programas y equipamientos que la ciudad globalmente reclama y pueden transformarse en elementos dinamizadores del área. La infraestructura de transportes y comunicaciones, será posiblemente uno de los elementos que dominará la discusión urbana de la próxima década, ya que la mayoría de los grandes emprendimientos estará relacionado con ella, tanto por la potencialidad que los nuevos equipamiento poseen, como por la liberación de tierras que los equipamientos obsoletos suponen.

Puerto Madero primero y el área de Retiro después, son los emprendimientos urbanísticos más importantes que se están teniendo lugar en la ciudad, habiendo sido ambos posibles a partir de la liberación de suelo que supuso la obsolescencia del puerto en un caso, y el desplazamiento de las playas de Ferrocarril en el otro. No son estas las únicas áreas de oportunidad que la obsolescencia funcional hoy nos ofrece, y que constituyen el principal capital de la ciudad, a la hora de promover un desarrollo equilibrado de la misma y generar áreas de nueva centralidad que equilibren el enorme peso que hoy tiene el centro tradicional y algunos sectores de la ciudad.

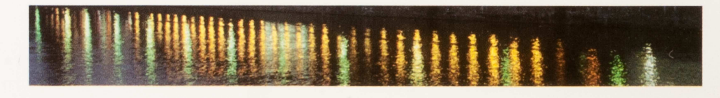
En el otro extremo, encontramos importantes emprendimientos que surgen como necesidad de adecuar las infraestructuras de transporte y comunicación a los avance tecnológicos producidos, que se traducen en lograr una ciudad globalmente más competitiva, en importantísimas inversiones de capital, y fuentes de empleo y riqueza para el área metropolitana. Podemos mencionar entonces, la importancia que tendrá la redefinición del rol aeroportuario de la ciudad, las enormes implicancias que traerá consigo la ampliación del puerto de la ciudad, y el emplazamiento en la zona contigua a Retiro de un centro intermodal de logística y transporte. Tampoco estará ausente de la discusión la necesaria e imprescindible ampliación de la red de subterráneos o la transformación de las vías ferroviarias que aún corren a nivel, en particular las del Ferrocarril Gral. Sarmiento. La red de accesos a Buenos Aires, la configuración del sistema de autopistas metropolitano, y el transporte de personas son temas que aguardan definiciones y requieren necesariamente una mayor participación de las administraciones locales, cuyos habitantes son quienes en definitiva habrán de percibir el éxito o el fracaso de estas formulaciones y que actualmente son mayormente desoídas.
En suma, creemos que la discusión acerca de la infraestructura de transporte y comunicaciones será un elemento de singular importancia en la nueva configuración territorial del área.

Finalmente nos referiremos a la ciudad como sitio cultural y social de singular importancia, que es menester proteger y preservar.
La ciudad como hecho social y cultural se encuentra cargada significativamente por la impronta que han sabido dejar en ella sus protagonistas. Dentro de ella conviven distintos momentos históricos que son la expresión espacial de un orden dominante, tanto sea económico, político o social, que constituyen la memoria de una sociedad. Este patrimonio es un elemento que fortalece la identidad local y cuya destrucción no es solo un despilfarro del capital social, sino un atentado a la identidad cultural de la ciudad para el uso y disfrute por parte de la generaciones presentes y futuras.

La ciudad de Buenos Aires consciente del rol que le cabe a la cultura en su presente devenir, debe tener un especial respeto por su patrimonio arquitectónico, en el convencimiento de que éste valioso patrimonio cultural es capaz de erigirse en un instrumento de progreso para la sociedad toda, y cumplir un rol fundamental en la formulación del planeamiento de la ciudad.

Este patrimonio no solo reside en los grandes exponentes de la cultura de la ciudad, o en sus obras monumentales, sino que en cada barrio existen elementos de gran valor que rescatan la memoria del sitio, la historia de la ciudad que es menester rescatar. A tal efecto la Secretaría de Planeamiento Urbano y Medio Ambiente en conjunto con la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, están llevando una ambiciosa tarea de catalogación que permitirá una efectiva protección de este patrimonio.

Como puede observarse la tarea por delante es mayúscula, y requerirá de todo el capital humano disponible para llevarla a cabo con éxito. Esto no podrá ser realizado solo con el esfuerzo de una única fuerza política y requerirá del esfuerzo y la participación de la comunidad toda. En este contexto es importantísimo el desafío que le cabe a la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo tanto en la generación de nuevos conocimientos que puedan transferirse a la gestión urbana como en la formación y capacitación de los profesionales que tendrán a su cargo la fundamental tarea de construir, planificar y proyectar una ciudad mejor donde valga la pena vivir.■





MILANO
AMSTERDAM
ATHENS
BARCELONA
BARI
BOLOGNA
BRUXELLES
BUENOS AIRES
CATANIA
DÜSELDORF
FIRENZE
GENEVE
GENOVA
GIRONA
LONDON
MADRID
MELBOURNE
MUNCHEN
MURCIA
NAPOLI
PARIS
RIO DE JANEIRO
ROMA
SAN SEBASTIAN
SANTIAGO
SEVILLA
TORINO
VALENCIA
VITORIA
WIEN


Eventos



César Pelli
Profesor Honorario

"No me interesa tanto la innovación tecnológica; me interesa sólo cuando me permite hacer algo que yo siento que es importante como arquitectura."

A diferencia de muchas personalidades que visitan nuestra Facultad, César Pelli no necesita presentaciones. La contundencia de su obra ha sido analizada y discutida en distintos medios, congresos y universidades de todo el mundo. Sin embargo, cada vez que Pelli nos visita se ocupa de agregar un pequeño grano de arena a su amplio ideario.

A fines del año pasado CP estuvo presente en la FADU y fue nombrado Profesor Honorario de la UBA por nuestro Decano, el arquitecto Berardo Dujovne. De ese encuentro y de otras charlas que dio en Buenos Aires, rescatamos estos conceptos:

"Siempre he notado que existen corrientes de fuerza y energía a nuestro alrededor. Hay energía en los proyectos, y el proyecto final es la resultante de la combinación de las distintas fuerzas internas y externas que intervinieron". Como una recomendación para los estudiantes y los jóvenes arquitectos, Pelli destaca la importancia de acumular experiencia antes de decidirse a trabajar por cuenta propia. Como él mismo hizo en los Estados Unidos cuando comenzó su carrera, Pelli sugiere absorber la energía que se genera alrededor de un proyecto concreto, comenzando por reunir toda la información relativa al emplazamiento y las normas de construcción vigentes.

Pelli también expresó que "la arquitectura es un arte social, ya que las cosas que hacemos afectan siempre a otro; lo que hacemos compromete a las personas y tiene un componente ético-moral. La arquitectura no es sólo lo que uno quiere hacer sino lo que debiera hacer, y esto es lo que le da la fuerza a la arquitectura. La arquitectura es un arte de la respuesta: a veces se necesita un gesto fuerte y otras veces hay que dar un paso atrás y casi desaparecer..."

Tuvimos también la oportunidad de hacerle a Pelli una serie de preguntas, de las cuales elegimos dos para esta ocasión:

Usted construye obras de alto impacto urbano, en las grandes ciudades del mundo; su hermano Víctor investiga y trabaja el tema de la vivienda social en el Chaco. ¿Qué sucede cuando se reúnen a hablar de arquitectura?

Son reuniones muy interesantes porque ambos tenemos metas muy claras en la profesión, casi sin coincidencias, lo que nos permite ver lo que hace el otro con total claridad, sin conflictos. Yo tengo una admiración enorme por lo que hace mi hermano Víctor. Los sistemas de difusión hoy se basan en la fotografía y los edificios pasan a ser figuritas; lo esencial del trabajo de Víctor es con la gente necesitada, un trabajo de gestión extraordinariamente importante en el que no hay figuritas. A veces consiste en conseguir agua, caminos o elementos básicos de arquitectura para la gente. Y esa gente lo respeta y siente que le debe mucho.



César Pelli recibe el diploma de manos del Decano. A su lado el Vicedecano.

¿Cómo interviene en su trabajo la innovación tecnológica?

No me interesa tanto la innovación tecnológica; me interesa sólo cuando me permite hacer algo que yo siento que es importante como arquitectura. Si la tecnología me permite llegar más allá de lo que yo puedo para alcanzar mis objetivos, la aprendo y la uso. No debe tomarse a la tecnología como un elemento que conduce hacia dónde va la arquitectura; es sólo una herramienta de trabajo.

Dora Zevallos



Henri Ciriani
"Mejorar el mundo"

El pasado 8 de septiembre, la Facultad recibió en el Aula Magna a Henri Ciriani, uno de los más destacados arquitectos franceses de los últimos treinta años. Ciriani nació en Perú y desarrolló su carrera profesional en Europa, trabajando muchas veces en conjunto con el Estudio Borja-Huidobro.

Antes de concentrarse en la exposición de sus obras, Ciriani anticipó que el arquitecto de hoy tiene que mantenerse despierto, en un mundo confuso. Su máximo temor —señaló— es que la arquitectura desaparezca en todo el mundo, como ya desapareció en muchos lugares, y sólo se construya ingeniería.
"La arquitectura debe dar placer, confort y dignidad a la gente; y esto no se enseña en las Escuelas ni se practica profesionalmente". Para Ciriani, la arquitectura "que permita, que no encierre" está muriendo a causa del terrorismo que obliga a los proyectistas a priorizar los aspectos de la seguridad urbana.

"Afortunadamente, los arquitectos tenemos una razón para vivir: mejorar el mundo. No lo aceptamos tal como es y tenemos que mantener el apetito por transformarlo" señaló para luego asegurar que a la gran mayoría de los arquitectos les va mal: los que ganan dinero sufren porque no hacen arquitectura, y los artistas-arquitectos sufren porque no ganan dinero.

Ciriani tuvo tiempo para referirse en duros términos a Bill Gates y su nueva casa con un comedor para cien personas, monitores en todas las habitaciones y personal de servicio robotizado. Esto sirvió para expresar su enemistad con las computadoras y la estandarización de los procesos proyectuales. Para él, la arquitectura requiere tiempo, tiempo para dibujarla a mano alzada, para descubrirla y apreciarla. Si no hay tiempo, la arquitectura es ingeniería, es llegar rápido y apurado.

Mientras comentaba sus obras, se refirió a dos puntos esenciales de su forma de proyectar. En primer lugar, la atención puesta en la vivienda como entorno inmediato del hombre. Los ejemplos de vivienda económica que construyó en varias ciudades francesas muestran una preocupación constante por buscar articulaciones espaciales de distinta escala: "borrar los límites del afuera y del adentro" explicó.

Luego puso de manifiesto su deuda (y la de la arquitectura en general) con el mundo del arte, en especial con Pablo Picasso y su obra escultórica. Para ilustrar esto, Ciriani habló de la transformación continua de una obra de arquitectura y trazó un paralelo con el acto de rodear una escultura y obtener infinitos puntos de vista.

Finalmente, Ciriani expresó su preocupación por compatibilizar la arquitectura "social" con la arquitectura "arte" y convocó a los futuros profesionales a lograr que desaparezcan estas dos categorías para poder hablar sólo de Arquitectura. Y poder construirla.

Horacio Pozzo

Politécnico de Milán:

La idea de introducir un Curso de Grado en Diseño Industrial por parte de la Universidad Italiana y la propuesta de su activación en La Facoltá de Architettura del Politecnico di Milano, es fruto de una iniciativa de Tomás Maldonado y del Preside de la Facoltá de Architettura di Milano. En una sociedad industrial madura, con profundos y rápidos procesos de transformación, con un drámatico desequilibrio ambiental, con intensas demandas técnico-económicas, socio-culturales, y la consecuente necesidad de proponer nuevas síntesis proyectuales, el Politécnico es el lugar ideal para la concreción de un Curso de Grado y Diseño Industrial.

El crecimiento exponencial de todas las formas de comunicación visual requiere una consistente integración de la metología y de la técnica propia de la comunicación visual en el campo del diseño industrial. Por otro lado, la cuestión ambiental requiere, cada vez en mayor medida, el uso correcto de los recursos energéticos y de los materiales.

Dada la particular inserción del Curso de Grado de Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura de un Politécnico podemos definir cuatro perfiles culturales y profesionales:
1. Proyectación de productos industriales. Concerniente a las características funcionales, estéticas y productivas de artefactos específicos.
2. Proyectación de la comunicación visual y multimedial. Concerniente a las características prestacionales y estéticas de productos, instrumentos y sistemas que vehiculizan información.
3. Proyectación de la estrategia del producto. Concerniente a la elección técnico-económico y cultural caracterizante de la actividad específica de la empresa, a la planificación y a la proyectación de la coordinación con otras funciones de la empresa (design management) y a la aplicación de la estrategia productiva, comunicativa, distributiva, en función de la identidad de la empresa, y su colocación en la sociedad y en el mercado.



Delegación del Politécnico: Giovanni Baule, Medardo Chiapponi y Giovanni Anceschi, acompañados por C. A. Méndez Mosquera.

El convenio suscripto por la Facultad y el Politécnico de Milán potencia los proyectos de intercambio entre ambas instituciones

un modelo para tener en cuenta

4. Proyectación industrial del ambiente. Calidad del ambiente, en sus dos niveles, el ambiente como contexto (integración de componentes arquitectónicos, sistemas técnicos, productos y servicios), y el ambiente como problema (conjunto de las temáticas relativas a la salvaguarda de la calidad ambiental y de su equilibrio).

La duración del Curso es de cinco años y se articula en tres Ciclos, caracterizados por diversos objetivos formativos y diferentes estructuras didácticas.

Ciclo I. Enseñanza propedéutica. Provee una oferta didáctica homogénea para todos las orientaciones, consolidando una formación de base. Al concluir el Ciclo el estudiante debe demostrar, a través de verificaciones, que comprendió los elementos fundamentales de la actividad del diseñador industrial, la metodología de la proyección del objeto, su producción, la historia del Diseño, y las técnicas fundamentales de la representación y disciplinas propedéuticas para el control técnico del proyecto.

Ciclo II. Formación técnico-científico-profesional. Al concluir el estudiante debe poder arribar a una síntesis proyectual. En este Ciclo una parte de la enseñanza es común a todos las orientaciones y una parte —que comprende los Laboratorios — es diferente según las diversas finalidades formativas.

Ciclo III. Profundización temática, disciplinar específica y examen de Grado (tesis). El ciclo consta de un Laboratorio de Síntesis Final que guía al estudiante en la preparación de la Tesis de Grado. La temática de las Tesis, cuya condición es ser de interés social, es elegida por los estudiantes.

Algunos aspectos de fondo, que hablan de la ideología en la determinación del perfil profesional del egresado del Curso de Grado en Diseño Industrial, como los relativos al medio ambiente, a los medios y procesos productivos y a las transformaciones tecnológicas, están presentes en diversas materias formativas que son compartidas por las cuatro orientaciones. Es decir, el tipo de organización curricular demuestra la preocupación por dar res-puesta a estas cuestiones, enfatizando la presencia de las mismas en los tres Ciclos.

La presencia de algunas tipologías de enseñanza habla de la búsqueda efectiva de la formación pluridisciplinar integrada del alumno. Esto se ve concretado en los Laboratorios que son de carácter teórico-práctico y con una estructura pluridisciplinaria, caracterizante, atribuidos a un docente responsable del Laboratorio, e integrado a un módulo o dos, atribuidos a uno o dos docentes de disciplina integrativas, con el objetivo de desarrollar la metodología, los instrumentos y la técnica de la proyectación interdisciplinaria para el producto industrial.

Otra tipología es la de Cursos integrados, que pueden tener carácter teórico y/o práctico-proyectual, con una actividad ejercitativa, o de elaboración de investigación, tesina, etc. Su objetivo es desarrollar la conciencia interdisciplinaria a través de un programa unificado que coordina el aporte de cada uno de los profesores.

Los Cursos Monodisciplinarios, a cargo de un docente oficial, analizan sectores específicos relacionados con la problemática científica y cultural del Curso de Grado.

El Laboratorio de Síntesis Final, con estructura didáctica pluridisciplinaria, es similar a los Laboratorios ciclo II Y III

Los Cursos de sostén didáctico (cursos de tutoría) son iniciativas tendientes a reforzar la oferta didáctica en sectores en los que la preparación del estudiante aparece carente respecto a la exigencia formativa y curricular prevista por el reglamento. Estos cursos ofrecen un servicio de tutoría estableciendo encuentros informativos, actividades de orientación didáctica, etc. No son de carácter obligatorio.

Los Workshops (seminarios proyectuales) a cargo de profesores contratados especialmente se desarrollan en los cuatro primeros años. Los Laboratorios instrumentales de soporte didácticos cuentan con un Director y un Comité científico que dispone de docentes que operan en diversos sectores o profesionales de competencia externa: Modelística, Fotografía, Técnica Gráfica Especiales, Luminotecnia, Color, Merceológico, Ergonomía, Medios Digitales, y Modelos Virtual.

Es importante destacar la valoración efectiva de la formación científica que no sólo está presente en las materias monodisciplinarias, sino también en los cursos integrativos e integrados, con claro acercamiento de las temáticas a lo proyectual, y en las diferente orientaciones.
"...debe haber al menos una doble meta: aquella que permita al estudiante adquirir un lenguaje con el cual interactuar con los diversos componentes cognoscitivos, y aquella que permita crear un espesor cultural en grado de dar seguridad y ductilidad..." Estas materias formativas permiten la resolución de problemas presentes o futuros, dando énfasis a la presentación de nuevas problematicas, algunas de ellas aún no previsibles.

El aspecto científico no contempla sólo un desarrollo objetivo, fáctico, pretérico de la ciencia sino uno con proyección conjetural. Los aspectos antes enunciados, en particular los referidos a las diferencias tipológicas de enseñanza requieren para su aplicación efectiva, de una organización académica lo suficientemente flexible como para permitir el libre juego de ofertas didácticas y lo suficientemente estructuradas como para asegurar el cumplimiento de los objetivos de integración y eficiencia académica para los cuales fue implementada tal diversidad de tipologías.

En relación a este aspecto, y hasta donde nos permite una primera aproximación a la propuesta, a partir del análisis del documento y, en especial, de las conversaciones con el Profesor Chiapponi y con el Profesor Maldonado, la existencia de esta estructura organizativa es clave para el desarrollo satifactorio de la estructura académica propuesta.

Existen comisiones, las cuales son de muy diversa conformación y función, en donde, por ejemplo, un mismo profesor integra varias Comisiones en relación a su formación y actividad dentro del Curso y la Facultad, promueven la democratización de las decisiones y garantizan su solvencia. Ellas acuerdan sobre programas, materias a relacionar y tipos de relación, y en general sobre la organización de las diversas tipologías de enseñanza.

Es claro que la dedicación docente no sólo abarca las horas de clase y preparación de las mismas, sino también trabajo de Comisión. En este sentido la situación profesional y remunerativa de los profesores italianos, y particularmente de Milán, permite la dedicación exclusiva a la tarea docente.

Perla Ambrán
Silvia Pescio

Giovanni Baule*
Gobernar la transición

"El concepto de laboratorios de transición caracteriza el momento actual de la gráfica, en el que conviven dos tecnologías."

** Profesor de Comunicación en el Politécnico de Milán. Es Director de la revista Línea Gráfica.*

El encuadre temático

El eje central de la conferencia de Giovanni Baule se constituyó como un llamado de atención al momento crítico que vive el presente del diseño. Para ello, realizó un breve pero luminoso análisis de los efectos de los cambios tecnológicos, la superposición de saberes, y la transformación de roles en la historia de la comunicación escrita, con el consiguiente desconcierto para el proyectista contemporáneo.

La primera de las preguntas es cuál es el momento histórico que estamos viviendo en términos de proyecto gráfico. Baule habla de un "sistema mundial de edición", que conlleva una fuerte homogeneización: instrumentos iguales, modelos iguales. Frente a este estado de cosas,se reclama nuestra capacidad de proyectar, la "defensa del proyecto", es decir, la posibilidad —la necesidad— de leer, interpretar y proyectar independientemente.

Los laboratorios de transición

Lejos de presentar un panorama desalentador, Baule apela a los aspectos estimulantes de la situación contemporánea valorizando el privilegio de la experimentación en las nuevas formas, pero también la responsabilidad que esto implica, como detonante en la modificación de las conductas del usuario.

Al respecto, nos pareció muy elocuente el concepto de "laboratorio de transición" que Baule implementa para caracterizar ciertos períodos de la historia de la cultura, en los que conviven dos tecnologías, una preexistente, que impregna los hábitos de una sociedad y otra, nueva, de recambio, que durante un lapso determinado se desarrolla en paralelo con la anterior. En realidad se trata de un verdadero solape cultural en el que asistimos a una hibridación de códigos. Los indicios de estas alteraciones se dan en lo que Baule denomina "inercia de las formas" e "inercia de los nombres". Un ejemplo clásico es el del automóvil que tanto a nivel de la forma (los primeros autos tenían una carrocería (!) en forma de carruaje) como a nivel del nombre ("carro", "coche", etc.) es nueva tecnología que se hibrida con la tradicional. Además, y contrariamente a lo que podría parecer a primera vista, estos laboratorios de transición pueden ser largos períodos de convivencia, recambio y fusión.

En el campo comunicacional, Baule nos recuerda que en la historia de la cultura escrita, sólo una pequeña parte ha sido "tipográfica". De hecho, la invención de Gutenberg constituyó en el campo de la escritura un laboratorio en el que convivieron los amanuenses tradicionales con los impresores. El desplazamiento que produjo la imprenta por sobre la copia manual para la reproducción de textos de circulación "masiva", fue reinterpretado por los profesionales copistas como un cambio de roles, retomando a su cargo, la confección de ediciones "de lujo", hechas a mano, piezas únicas.

¿Qué hay sobre la mesa de un proyectista (diseñador) en un tiempo de cambio? ¿Cuáles son los nuevos artefactos? ¿Cuál es el espacio de inserción de lo nuevo? Lo típico de la transición es su etapa inicial en la que es más difícil la comprensión de las propias consecuencias tecnológicas: a) nuevos instrumentos. b) nuevos soportes. c) nuevos artefactos. La transición contemporánea, que ha superpuesto a lo tipográfico lo electrónico, nos pone frente a la aparente desaparición de la "materialidad" de la escritura, que parece prescindir del soporte material. En realidad, la tecnología actual hace más invisible lo material, nos pone frente a una nueva forma de materialidad, que transicionalmente, puede ser vista como una liquidación del soporte físico cuando, de hecho, éste se ha vuelto más "invisible"

El código único

La comunicación informática postula la presencia de una matriz común que contiene, concentradamente, elementos de comunicación completamente diferentes, pero con un código común. Una única matriz para materiales distintos. Lo que antes tenía un origen diverso (letras, imágenes, soporte) ahora convive como una "lengua universal" con todos sus problemas y virtudes. Estamos frente a una llave que abre posibilidades enormes de un único sistema.

El principal desafío con el que nos encontramos es la capacidad de elección en un catálogo universal. ¿Cómo afrontar críticamente la situación tan diversa —e infinita— de los nuevos instrumentos?

La cuestión tipográfica es un ejemplo de interés para observar los efectos de la nueva tecnología. La inmaterialidad de la letra (que es un objetivo técnico) es una desmaterialización del aspecto visual que lleva, por un lado, a la deformación, a la distorsión como para hacer evidente su nueva condición (Brody en los ochenta). Por otro, lleva a la búsqueda de una consistencia que le devuelva su condición material, su condición de objeto tangible. Se trata, según Baule, de re-inventar una "segunda materialidad" para el signo tipográfico, una materialidad aparente. Como si se tratara de un problema de ingeniería, de ensayo de materiales, se explora el carácter del límite, se experimentan texturizaciones que son una simulación de materialidad sin historia. Baule apela de manera casi imperativa a una profunda comprensión de las operaciones de experimentación técnica y a la responsabilidad que esto implica en relación a los aspectos semánticos. Evitar la banalización del diseño tipográfico orientado según criterios exclusivamente for-

G. Anceschi y G. Baule, visitando el taller de diseño de la Profesora Perla Ambrán, acompañados por el Profesor Raúl Belluccia.



GLAMOUR

settembre

In questo numero

6

males o estilísticos desde este "infinito" repertorio de formas. Lo que falta son las razones críticas e históricas de la elección.

Por otra parte, la virtualidad del texto en los nuevos modos de comunicación (E-mail, Internet, etc.) que cualquiera personaliza dandole un carácter en su propia máquina, hablaría de una extrema subjetivización de la escritura y de la inexistencia de un vínculo físico respecto de la forma, esencia misma del diseño gráfico. Baule reclama el espacio del proyecto gráfico, la "scelta di senso" —la elección del sentido—, los derechos del texto, que son los derechos de la palabra escrita. De no lograrlo, se podría hablar, según Baule, de la muerte del proyecto gráfico. Por otro lado, la situación de cambio en los mercados de la proyectación, la aparición de nuevos espacios de venta de los productos gráficos, como por ejemplo, la venta de libros en supermecados y aeropuertos pone al artefacto gráfico, bajo otros requerimientos: de diseño de tapa a diseño de packaging, con las consecuentes transformaciones en la relación texto-imagen.

Nuevas formas de lectura

Finalmente, el profesor Baule hizo referencia a la transformación en los modos de lectura. Propone un análisis de la relación didáctica existente entre texto e imagen: "la imagen era la prueba de la escritura" en las puestas en página tradicionales, algo así como una "argumentación" o explicación.

Los nuevos instrumentos ponen en conflicto esta relación. Las tendencias muestran que la imagen "toma" a la palabra con dos consecuencias: la palabra se vuelve figura, la imagen se vuelve palabra. Esto produce una alteración del discurso escrito, de su organización gráfica, lo que implica un cambio en los hábitos de lectura. Paulatinanmente, se pasa de la clásica "lectura secuencial" a la enciclopédica "lectura de consulta", tanto a nivel de superficie como a nivel de contenido. Estos cambios en la forma visual del texto significan, para Baule, que "estamos re-educando a nuestros lectores".

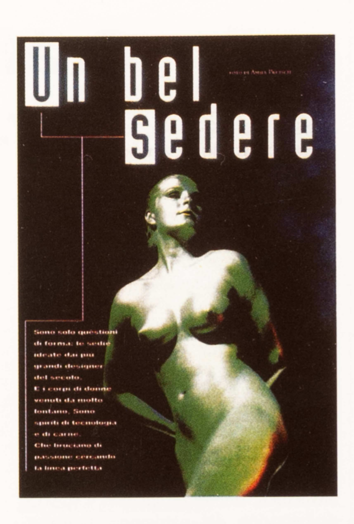
El acercamiento del diseño editorial al de hipertexto, efecto de tomar la lectura intertextual como "estilo" (links, conexiones, nodos, etc.) nos comunica la tendencia de conexiones "paratácticas" entre superficie y contenido frente a la habitual presencia de un texto "sintáctico". De hecho, se publicita la ideología de la lectura rápida (de consulta) con su prioridad por lo "interesante".

Frente a todo esto, Baule cuestiona hasta dónde nos encontramos en una etapa de experimentación y hasta dónde frente a nuevos modelos. Si esto es así, cuál es la tarea seria y responsable que ello implica: nada menos que poder "gobernar la transición", gobernar sobre el plano visual en el que se proponen nuevas formas de ver y de leer.

La construcción de un nuevo paradigma de proyecto gráfico es para Baule una ecuación en la que hace falta más tecnología, más proyecto y más formación para resolver las nuevas funciones comunicativas.

Sin duda, todo un desafío para nuestra actividad como profesionales y como docentes.

Perla Ambrán,
Enrique Longinotti,
Silvia Pescio.



***Portada / indice de la revista* Glamour *y página interior de la revista* Max.**





***Indice de la revista* On Line *y página interior de la revista* Hypermedia.**

Gráfica digital
1er. Seminario

Estudio de la evolución de los sistemas simbólicos de La Habana, Cuba. Roberto Segre y José Kós, arqs.

"Antes y después". Arquitectura del paisaje: parquización de un tramo de autopista realizado en Photoshop. Ana Luisa Artesi, arq.

A la derecha: Carátula de la Web page de la base de datos de la Arquitectura Moderna.

Con una asistencia registrada de 650 y más de 1000 participantes entre docentes, profesionales, estudiantes e invitados extranjeros se realizó el 1er. Seminario de Gráfica Digital entre el 11 y el 13 de junio de este año.

La Gráfica Digital es algo así como los "vasos comunicantes" de todas las áreas del diseño y esto quedó reflejado en la amplitud temática de los trabajos recibidos: arquitectura, urbanismo, planificación urbana, diseño gráfico, diseño industrial, diseño textil, diseño del paisaje, diseño estructural, diseño de imagen y sonido, digitalización del patrimonio histórico, realidad virtual, morfología, matemáticas y CAD, sistemas de información geográfica y pedagogía de los sistemas CAD.

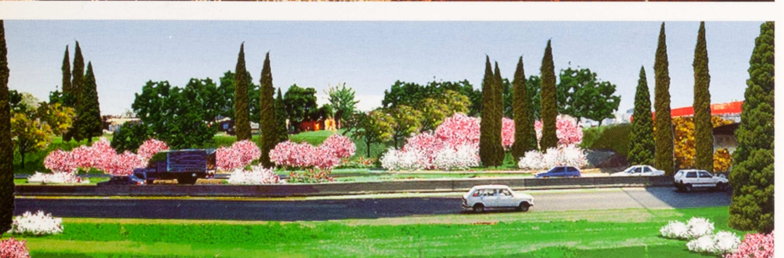
El Comité de Honor estuvo integrado por el Dr. Manuel Sadosky, el Dr. Luis Santaló y el Arq. Gastón Breyer. Como conferencistas invitados participaron el arq. Gonzalo Vélez Jahn, creador del Laboratorio de Técnicas avanzadas en Diseño de la Universidad Central de Caracas, Venezuela, cuya conferencia sobre Realidad Virtual fue uno de los puntos más atractivos del Seminario. También deben destacarse las intervenciones de los Dres. Arquitectos Julio Bermudez de la Escuela de Graduados de la Universidad de Utah, USA, Joaquín Regot Marimón de la Universidad Politécnica de Catalunya, España; la del Arq. Iván Burgos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela (sobre hipérgrafos aplicados al diseño arquitectónico); el sistema multimedia de los Arquitectos José Ripper Koss y Roberto Segre de la Universidad Federal de Rio de Janeiro sobre una comparación simbólica entre La Habana y Rio de Janeiro y el que presentó el Arquitecto Marcelo Payssé de la Facultad de Arquitectura de la República Oriental del Uruguay sobre el patrimonio histórico de Montevideo y Colonia. El Arquitecto Claudi Gasparini, del Politécnico de Milán, presentó un trabajo sobre pedagogía personalizada del CAD.

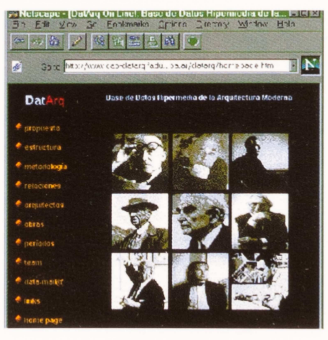
Para equilibrar la orientación técnica del seminario, el filósofo Alejandro Piscitelli, autor del libro **Ciberculturas**, dictó una conferencia sobre las posibilidades, consecuencias e influencias de las nuevas tecnologías sobre la sociedad contemporánea. El taller "Proyectando con la computadora" a cargo del Arquitecto Florencio Adobatto fue uno de los más concurridos. Además se recibieron 97 trabajos, de los cuales se publicaron 86 en dos volúmenes de 512 páginas en total.

La sinergia producida durante el seminario determinó la creación de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital, compuesta por más de 140 personas e instituciones.

Arturo Montagú







Seminario: la mirada y el texto

Durante el pasado mes de agosto, el área de Proyecto Comunicacional organizó un seminario que contó con el auspicio de la Escuela de Posgrado FADU-UBA. El mismo permitió reunir como ponentes a la Dra. Leda Schiavo, catedrática de la University of Illinois at Chicago; College of Liberal Arts and Sciences; y al Dr. Jorge Urrutia, director del Departamento "Miguel de Unamuno" de Investigación y Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, España.

Los ejes temáticos propuestos se dividieron en dos módulos: el análisis de un tiempo-espacio imaginario y la construcción de la mirada. El primero estableció la construcción del texto de análisis como una secuencia de signos que produce sentido. La relación espacio-tiempo en las fiestas galantes del siglo XVIII hasta el siglo XX, el análisis diacrónico y sincrónico de un cuadro de Watteau permitió introducir el concepto de puesta en escena como resultado de las relaciones que se construyen a partir del texto de análisis, realizado sobre la base del análisis de su pintura, y ejemplificar el mismo en el teatro de Valle Inclán.

El segundo módulo trató los conceptos de un nuevo modelo de recepción y comunicación del análisis del texto visual tomando en cuenta la construcción que realiza a partir de la mirada el sujeto de la comunicación, y su interpretación considerando las nuevas modalidades de generación, distribución y recepción de la imagen.

En el marco del convenio existente entre la UBA y la Universidad Carlos III, se firmó un convenio entre el área de Proyecto Comunicacional y el Instituto Miguel de Unamuno. Además, se estableció un acuerdo de intenciones con la University of Illinois at Chicago que permitirá un intercambio más fluido entre ambas instituciones.

Intercambio con España



De izquierda a derecha: Santos Zunzunegui, Jenaro Talens y Juan M. Company durante el seminario en Buenos Aires, 1996.

A mitad de octubre del año pasado, el área de Proyecto Comunicacional organizó junto con la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata y el II Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas el Seminario **Introducción a la lectura del texto fílmico**, dictado por los doctores Jenaro Talens, Santos Zunzunegui y Juan Miguel Company. Las actividades de los profesores invitados incluyeron el mencionado seminario, realizado en la Fundación Banco Patricios, y una conferencia abierta para docentes y alumnos "Texto Audiovisual" realizada en el aula AB de la FADU.

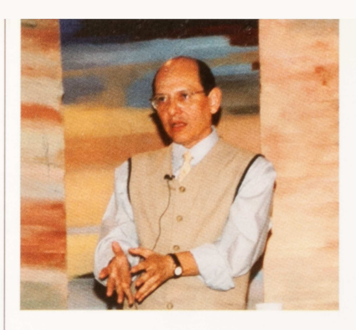
Como resultado de esta visita y considerando las coincidencias en el debate referidas al diseño, recepción y percepción del texto visual/audiovisual, se delinearon algunas ideas sobre la posibilidad de instrumentar un programa de intercambio entre facultades que se base en los convenios vigentes entre la UBA y las Universidades de Valencia y el País Vasco. En el pasado mes de marzo se firmó el primer convenio entre la FADU y la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad del País Vasco, y está a la firma el acuerdo con el Departamento de Teoría del Lenguaje de la Universidad de Valencia. Fruto de este convenio, el 26 de julio se realizó en al aula AB una videoconferencia: "Las formas de la mirada". Esta actividad abierta a estudiantes y docentes de la FADU contó con la participación de los profesores Santos Zunzunegui y Ramón Esparza, del departamento de Comunicación Audiovisual de Bilbao, y los profesores Marta Zatronyi y Carlos Trilnick del Area Proyecto Comunicacional de la FADU.

Dr. Jenaro Talens
Jefe del departamento de Teoria dels Llenguatges, Estudi General de la Universitat de Valencia, cátedra de doctorado en la Technische Universität de Berlin, profesor regular en la University of Minnesota.

Dr. Santos Zunzunegui
Director del departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco. Mirar la Imagen (1989) Pensar la Imagen (1992) Paisajes de la Forma (1994), etc.

Dr. Juan Miguel Company
Doctor en Filología, Profesor de Teoría de la Literatura e Historia del Cine de la Estudi General de la Universitat de Valencia.

Silvia Szejer
Carlos Trilnick



Comparato en la FADU

El día 2 de junio, el guionista brasileño Doc Comparato dictó una clase magistral en el Aula Magna de la FADU, invitado por el Centro Cultural Rojas, el departamento de Publicaciones del CBC y la cátedra Trilnick. Unos 500 alumnos y docentes de las carreras de Diseño de Imagen y Sonido y los de Diseño Gráfico tuvieron la oportunidad escucharlo exponer acerca idea, análisis y estructura de escenas, creación de personajes, diálogos, diagramas dramáticos, argumento y story line.

Comparato —médico, autor y dramaturgo creador del Centro de Creación de la Red O Globo— se reunió con autoridades de la FADU para empezar a elaborar una carrera de Especialización en Dramaturgia y Guión de Cine y Televisión en la Escuela de Posgrado de la Facultad. En julio de este año, Carlos Trilnick y Comparato presentaron el proyecto para poner en marcha durante 1998.

El 4 de junio fue la presentación de su libro **El Guión: arte y técnica de la escritura para cine y televisión** con una mesa redonda integrada por Sabrina Farji, traductora y adaptadora del libro, Alejandro Recagno, crítico de cine; Sergio Vainman, guionista de TV, y el mismo Comparato. Como registro de su visita a Buenos Aires, los alumnos de tercer año de la cátedra Trilnick realizaron un video que está a disposición de los interesados en la videoteca de la FADU.

Doc Comparato escribió siete películas como guionista de cine en Brasil, Portugal y Francia, desde 1978 es autor de varios éxitos televisivos de la Red O Globo, recibió varios premios internacionales (New York Festival, La Habana, Praga, Montecarlo, etc.) y fue profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona.



Henry Wolf: la palabra y la imagen

Wolf fué un verdadero pionero del diseño gráfico a través de la fotografía. En los 50's sus trabajos para la revista *Esquire* y luego en los 60's para *Harper's Bazaar,* quedan inscriptos entre los primeros que plantean un lenguaje gáfico donde la imagen fotográfica se hace protagonista, sustituyendo a la ilustración, que había reinado durante años en la gráfica norteamericana.

Una de las visitas más esperadas por los alumnos y docentes de nuestra Facultad fue la del diseñador, fotógrafo y artista plástico Henry Wolf, uno de los grandes de nuestro tiempo. Wolf nació en Viena en 1925 y la anexión de Austria por la Alemania nazi en 1938 obliga a su familia a abandonar el país. Llega a New York en 1941 y en 1952 comienza su carrera como diseñador de la revista Esquire. En los años siguientes se destaca como director de arte de las principales revistas de modas y espectáculos y de agencias de publicidad. Su libro, **Visual Thinking** editado en 1988 enuncia "métodos para hacer imágenes memorables".

Wolf posee una intrínseca habilidad de diseño (técnica) y una inexplicable habilidad para expresarse con inspiradora brillantez (talento). Se podría decir que Wolf tuvo la suerte de practicar diseño gráfico durante tiempos tumultuosos: fue testigo de los cambios trascendentes que sufrieron las herramientas y la metodología para la creación de su arte. La tipografía digital, la computadora, la imprenta...

La enseñanza fue para él la consumación de un absoluto respeto por la palabra como imagen. "Una palabra vale miles de imágenes" le diría a un estudiante que veía a la palabra como el intruso indeseable necesario. Visualmente, "ya todo se ha hecho". Encontrar lo nuevo es raro, si no es marginalmente imposible. La imagen es la forma de arte más conservadora. En la última década, Wolf ha empezado a pintar, visiblemente interesado por el surrealismo y reflejando un costado oscuro de la vida que no había exhibido en sus trabajos comerciales.

La clase de Wolf era un laboratorio donde las ideas experimentales podían desarrollarse y ponerse en práctica. Una pieza lograda era simplemente la preparación para el próximo diseño a realizar. Transcribimos a continuación un pequeño fragmento de una entrevista referido a su proceso creativo:

¿Cómo traduce Henry Wolf la palabra en imagen?

Una de las técnicas que yo utilizo es la de "combinaciones inesperadas". La forma más efectiva para expresar visualmente una idea es combinando temas, acciones y lugares que no están asociados entre sí. Cuando estas combinaciones inesperadas funcionan pueden producir un shock, como por ejemplo la Gioconda con bigote y pera en ready-made de Duchamp.

¿Qué le diría a un joven diseñador o artista que comienza hoy su carrera?

Le diría que no hay un camino trazado a seguir. Llegar a la meta no significa un viaje predecible. Los exploradores que buscaron pimienta yespecias en las Indias no sabían que habían descubierto América. Una cosa importante es dar lugar a los accidentes. La idea original no siempre es la mejor.

Jacqueline Parisier



Arriba:
***tapas de la revistas* Bazaar y Holiday.**

Abajo:
Retrato de *Meryl Streep.*

Henry Wolf por Milton Glaser

"Conozco a Henry Wolf hace ya treinta años. Durante ese tiempo él ha sido mi mentor y director de arte, un modelo de cómo comportarse con elegancia en un mundo al cual la elegancia ya no le importa, un compañero profesor y finalmente y más significativamente un amigo leal.

Wolf es la primera persona que yo conocí que fue a esquiar (recuerden que hablo de América en 1955), que manejó un Porsche, y que tenía un acento vienés que parecía serle irresistible a la mujeres jóvenes. No había figura más glamarosa en el mundo del diseño en Nueva York. Su carrera ha sido extraordinaria y ejemplar. Escuché por primera vez acerca de Henry Wolf cuando él estaba creándose una reputación como el brillante e innovativo Director de Arte de la revista Esquire. Yo estaba comenzando mi carrera y estaba fascinado con la idea de la oportunidad de trabajar para él. Cada trabajo que él me encomendó pareció ser perfecto para mi interés y habilidad. Esta capacidad de igualar una persona con un trabajo y crear una atmósfera que aliente a la gente a rendir lo mejor de sí misma, es el secreto de la Dirección de Arte. Hoy en día, por supuesto, la dirección de arte trata más lo que es dirigir a otros para que ejecuten sus ideas; una práctica que substancialmente destruye la atmósfera de colaboración y propósito común.

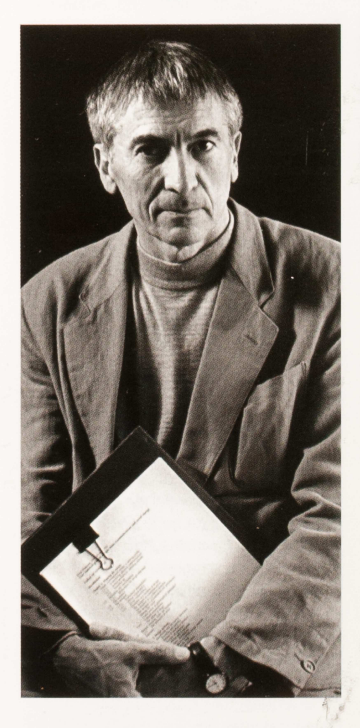
Finalmente, era la calidad de su trabajo la que separó a Wolf del resto. Primero en la revista Esquire, luego unos siete años y medio en la Harper's Bazaar, y posiblemente los más significativos tres años que él pasó en la revista Show, donde realizó trabajos frescos e innovadores, difíciles de superar. Hubo otras desviaciones en su carrera: un corto episodio como director de arte y dueño de una agencia de publicidad, y en los últimos veinte años, cantidades de trabajos como fotógrafo. Los títulos de los trabajos cambiaron, pero el sentido de estilo más apropiado ha sido constante. Lo que distingue al trabajo de Wolf en todas estas áreas es una lúcida inteligencia y claridad, acompañada de un sentido clásico justo y ordenado.

Hoy, el mundo del diseño está cargado de cinismo y cansancio, producto de la economía. Las cualidades que yo siempre he admirado en el trabajo de Wolf —escala perfecta y manualidad impecable— no parecen ser ya centrales en la actividad del diseño, al menos en las revistas actuales. Parecemos estar en un período de exceso expresionista, caracterizado por la complejidad, ambigüedad y desorden. Como resultado de ello, el trabajo de Wolf parece estar un poco fuera de moda, como un hombre en smoking en un cuarto lleno de camisas hawaianas. Personalmente, me quedo con el smoking.

En estos últimos años, Wolf ha empezado a pintar. Sus pinturas reflejan su interés por el surrealismo y están informadas por el trabajo de De Chirico, Balthus y Magritte, pero tienen un lado oscuro que no estuvo presente en su trabajo de arte comercial. Esto es comprensible, ya que el mundo del comercio no está interesado en oscuridad, muerte y arrepentimiento. Las pinturas son ilustrativas y nos invitan a crear una narrativa. ¿Dónde están estos ambientes? ¿Qué significan estos objetos? ¿Qué están haciendo estas mujeres allí? Por supuesto, no hay una respuesta a estas preguntas. Estas formas persistentes y obsesivas representan un universo ideal, un pasado poco recordado, o el repertorio de la compañía que da vida al teatro de la imaginación de Henry Wolf."

Jorge Frascara, diseño para la gente

Varias veces ha estado Jorge Frascara ante los alumnos de la Carrera de Diseño Gráfico. Es un amigo de nuestra Facultad. Frascara tiene una larga trayectoria docente y esa experiencia se nota. En sus charlas rápidamente logra que el público comprenda cabalmente su postura frente al diseño.
Repasando este vínculo entre el diseño gráfico, Jorge Frascara y la Facultad, se podría decir precisamente que son sus posturas frente al diseño lo que más han aprovechado los estudiantes.
Frascara es hombre de pensamiento sobre el diseño y la actividad del diseñar; con una actitud crítica frente a la sociedad mercantilizada y es a la vez, un esperanzado luchador por los valores éticos y solidarios. La temática de sus clases, los ejemplos expuestos y sus comentarios siempre reforzaron este perfil. Además Frascara es un convencido de que el diseño gráfico puede ser una herramienta útil para la transmisión de esos valores éticos a sus públicos.



Coherente con esto, uno de los ejemplos que él más cita es su propio trabajo para una campaña orientada a disminuir los accidentes de tránsito en Alberta, la provincia de Canadá donde Frascara reside. Esta obra, que ha explicado en sus charlas, es fiel reflejo de sus preocupaciones y de su postura hacia el diseño: la racionalidad en el análisis previo de la problemática comunicacional y de las audiencias. Frascara acorrala contra las cuerdas al facilismo y espontaneísmo en la producción gráfica, enfatizando el hecho de que la rigurosidad en el estudio no conspira contra el espacio propio de la creatividad. Las campañas de bien público, cuando buscan un cambio actitudinal en los destinatarios, no se solucionan sólo con piezas gráficas. Es la coordinada acción de los actores sociales implicados la que puede provocar el cambio deseado; cuando esta condición existe, el trabajo del diseñador puede entonces sí convertirse en factor clave y significativo. Esta coordinación entre todos los interesados, diseñadores incluidos, debe darse desde el primer momento. Estas acciones sociales suelen chocar contra una fuerte dosis de comunicación pública en sentido contrario. Frascara analizó publicidades de automóviles donde de manera explícita o implícita se fomentaban una serie de valores contradictorios con cualquier campaña destinada a prevenir accidentes (más velocidad, más dominio, más control en las curvas, aventuras, poder, records, etc.) y contó que este tipo de campañas dan resultado sólo cuando pueden mantenerse a lo largo del tiempo. El diseño necesita de la reflexión y del pensamiento sobre su acción, y Frascara lo sostiene con los hechos: sus libros, artículos, charlas, sus actuaciones en congresos y simposios lo atestiguan.
Por eso sus visitas a la FADU tienen, felizmente, ese carácter universitario que tanto se necesita.

Raúl Belluccia

Teledidáctica en la FADU

Dentro de los estudios más recientes acerca de los avances del conocimiento se sostiene que uno de los fenómenos más importantes producidos en este momento es la creación de nuevas redes a través del enlace de conceptos, de la construcción de nuevas teorías, hipótesis e imágenes, basados en nuevos lenguajes, claves y lógicas. Pero lo más importante es la interrelación de datos en diferentes formas, con la definición de su contexto y de esta forma la transformación en arquitecturas de conocimientos progresivamente mayores. Dicha problemática abre caminos insospechados en numerosas áreas que parecían claras y al mismo tiempo producen cambios radicales en el imaginario social y cultural respecto de estas áreas.

La importancia de la nueva forma en los procesos de conocimiento genera una profunda revolución en la forma de pensar, analizar, sintetizar y expresar la información y por lo tanto requiere entre otras cosas, un nuevo perfil profesional. La nueva concepción del manejo de la información y el conocimiento genera nuevas modalidades en el trabajo profesional. Permite usos particulares de las temáticas de la arquitectura que responden a problemáticas más amplias que las tradicionales de ver y entender la profesión.

Si se sostiene que los rápidos cambios en la base del conocimiento comprenden la capacidad de información, la diversidad de sistemas de comunicación y la gama de nuevas ideas e imágenes y que estos tienden a modificar el contexto global, instituyendo modificaciones en determinadas áreas de conocimiento, es necesario estudiar cuál es el lugar que ocupa cada una de ellas en este nuevo contexto, de qué manera se inserta en la etapa de formación y como actuará en el ejercicio profesional.

La FADU ya ha iniciado este proceso de transformación, ampliando su dimensión espacial mediante la incorporación de distintas tecnologías de información y comunicaciones que permitirán implementar los cambios mencionados.

La FADU y la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán han formulado en el marco del Convenio de Intercambio Académico existente entre ambas instituciones, un programa de colaboración y desarrollo de nuevas tecnologías para la enseñanza, en el período 1996 - 2000.

En el pasado mes de diciembre se realizó la primera videoconferencia interactiva entre la FADU y el POLIMI, constituyéndose en un hito significativo para el ámbito académico a nivel nacional y que sirvió para incorporar a los procesos pedagógicos tradicionales, una tecnología de punta que servirá para fortalecer en algunos aspectos y reformular en otros la enseñanza y la práctica profesional del diseño.

Durante el primer semestre del año 1997 son muchas las actividades que se han desarrollado dentro del Programa siendo las más significativas:

- Organización y desarrollo del Primer Curso por Videoconferencia Interactiva, —Ambiente, Diseño y Gestión—, de 12 horas de duración, dictado durante el mes de mayo con la presencia de alumnos de grado y posgrado y profesores de la UBA y el POLIMI en sus sedes respectivas.
- Visita de un grupo de profesores del POLIMI con la dirección del profesor Tomás Maldonado.
- La Carrera de Diseño, Imagen y Sonido, organiza un Seminario temático con la Universidad del País Vasco con sede en San Sebastián, por el sistema de videoconferencia interactiva instalado en el Centro CAO.

El Proyecto inmediato

La FADU está implementando una Red Local que conectará algunos nodos multimediales orientados a la transmisión a distancia en tiempo real, al desarrollo de la enseñanza asistida por computador (enseñanza masiva), a los programas de teledidáctica asíncrona, inclusive a la videocomunicación interna entre puntos estratégicos (aula magna, area de decanato, etc.) y que asegure además el acceso fluído a la red mundial.

Para esto la Facultad cuenta con una amplia experiencia en el desarrollo y utilización de sistemas de información gráfica y multimediales característica de todas las Carreras existentes de los aspectos tecnológicos operativos que son la escencia de la Carrera de Imagen y Sonido. Desde el punto de vista de sus instalaciones, la Facultad posee una red local que se ha expandido, en algunos de los servicios que presta, a todas las áreas académicas y de investigación y especialmente al Centro de Creación Asistida por Ordenador —Centro CAO—, que por su trayectoria y desenvolvimiento se ha constituído en un referente nacional y latinoamericano para el desarrollo del conocimiento y utilización de tecnologías digitales para el diseño y la enseñanza asistida por computadores. En esta etapa, a partir de las experiencias realizadas, se ha diseñado y se instalará el aula multimedial que se describe:

Aula Multimedial y Teledidáctica

El aula multimedial que se proyecta para la FADU, se integra con un sistema completo para telecomunicaciones de audio y video, destinado a la utilización en video-conferencias para pequeños y grandes grupos.

Las ventajas de los sistemas de videoconferencias son:

- Conectarse en videoconferencia (audio, video, collaborative working), mediante un una estación de videoconferencia vía red I.S.D.N.
- Participar en videoconferencias multipunto (audio y video) con otros participantes.
- Conectarse vía modem telefónico (dial up) o vía red local (LAN) con otra estación para efectuar una sesión de trabajo en colaboración.
- Enviar y recibir fax norma G3 vía modem-fax telefónico
- Conectarse a la red mundial INTERNET, utilizando sus servicios WWW, E-mail, FTP.
- Utilizar la estación como un puesto de trabajo monousuario para el desarrollo y la visualización de aplicaciones multimediales.

Funcionamiento de la sala para teledidáctica en modo local

Las instalaciones de audio y video, pueden ser utilizadas para el desarrollo de presentaciones, conferencias y/o clases multimediales en modo local, sin necesidad de efectuar ningún tipo de enlace remoto. El docente tiene a su disposición todos los medios tecnológicos-didácticos para desarrollar su clase para una audiencia numerosa que puede visualizar la misma sobre grandes pantallas. La clase puede desarrollarse en forma sincrónica (tiempo real) o puede ser grabada para posteriores demandas.

Esta modalidad local de utilización permite además utilizar la sala en la Carrera de Imagen y Sonido para la producción televisiva. En esta modalidad el sistema de videoconferencia puede ser utilizado para todas las prestaciones de comunicación sobre una red local y vía modem que fueron descriptas anteriormente.

Funcionamiento en modo de videoconferencia

Todas las facilidades de audio y video descriptas anteriormente pueden aprovecharse en el modo de videoconferencia interactiva. El usuario remoto puede ser visualizado sobre pantallas de gran tamaño y amplificado el audio, se preveen dos proyectores (monitores) para visualizar la señal remota y la local o, en determinadas oportunidades, dividir la señal remota en dos imágenes distintas (por ejemplo el docente exponiendo en una imagen y el gráfico que acompaña la exposición en otra).

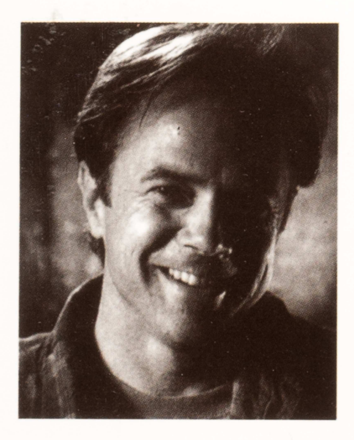
Desde el punto de vista cualitativo, se espera un impacto significativo en múltiples aspectos, destacándose en relación con lo académico:

- la integración y aplicación de conocimiento específico a nivel global y fundamentalmente a nivel nacional;
- la transformación de la dinámica enseñanza-aprendizaje derivada de la incorporación de experiencias participativas a distancia y en tiempo real sin límites geográficos;
- la transferencia tecnológica deriva-da de la experiencia que se logrará en un campo de conocimiento que recién comienza a nivel mundial, donde la FADU es pionera;
- el acercamiento del alumnado a personalidades de trascendencia internacional en el campo de la cultura, las ciencias y el conocimiento en ge-neral, que de otra manera sería prácticamente imposible convocar.

Desde un enfoque económico, las tecnologías a implementar tendrán un gran impacto sobre la relación costo-efectividad de los programas académicos y harán más eficiente el uso de los recursos humanos, físicos y financieros que hoy se utilizan para resolver los problemas de la enseñanza masiva, el desplazamiento dentro y fuera del país de alumnos y profesores y organización temporal de la currícula.

Ricardo Santocono

David Carson en la FADU



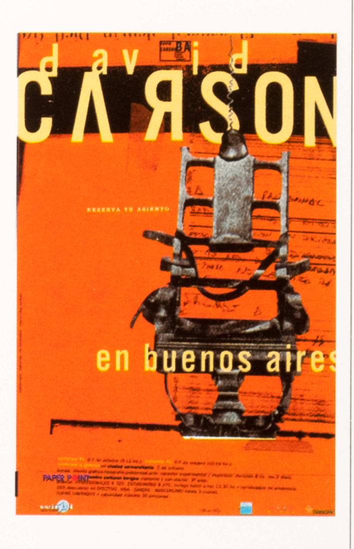
Entre el 2 y el 8 de octubre de 1997 visitó por primera vez la Argentina el diseñador y sociólogo David Carson. Pero el camino para hacer realidad esta simple mención fue arduo y a la vez placentero: por un lado, el trabajo coordinado e independiente de cuatro profesionales y amigos, admiradores de la labor de David Carson; por otro, el aporte indispensable de importantes sponsors como Witcel, Dufin Turismo, Tecnomundo, Mario Sily y Asoc., Documenta, Electrodelia, Mac Support y Pacheco Papeles, que confiaron en el proyecto y en nuestra capacidad organizativa.

Si bien las actividades de David Carson en Argentina incluían tres workshops y una exposición en el Centro Cultural Borges, como graduados de la UBA y de la Escuela Nacional de Bellas Artes deseábamos que parte de nuestro esfuerzo personal repercutiera en la jerarquización del ámbito académico de la educación publica y gratuita, tan devaluada en el momento presente. Así, como organizadores y realizadores del esperado acontecimiento nos sentimos especialmente honrados cuando la FADU/UBA y el CEADIG brindaron su apoyo para concretar uno de los momentos cumbres: la conferencia pública y gratuita en el Aula Magna de FADU. El proyecto conjunto era ambicioso: una conferencia multitudinaria con traducción simultánea, slides y video, transmitida en vivo a las pantallas gigantes de otra aula y del playón central del pabellón 3, Ciudad Universitaria. La apuesta era fuerte, pero no necesitábamos la suerte, sino la movilización de cientos de estudiantes para escuchar al hombre que revolucionó el diseño gráfico en las últimas décadas.



El 2 de octubre, a las 19.30 hs., la FADU fue una fiesta. Directivos, profesores y estudiantes vieron entrar al Aula Magna al "Director de Arte de la Era", como lo declarara la revista londinense Creative Review. El placer y la sorpresa para David Carson no fueron menores: más de mil quinientas personas aplaudieron su llegada y tomaron asiento en sus respectivos lugares para escucharlo y disfrutar de un material visual nuevo, estimulante y genial. El carisma de Carson se apoderó de las salas a través de sus producciones visuales en video y gráfica, y las palabras en su voz alcazaron estatura poética. Curioso y polémico, al término de su exposición David Carson respondió decenas de preguntas de los estudiantes con la fluidez y belleza conceptual de un artista.

La exposición posterior, que se inauguró el 3 de octubre, y los tres workshops llevados a cabo el 4, 6 y 7 de octubre, fueron un éxito. Entre el material de David Carson traído a la Argentina se encuentran piezas work in progress para las campañas publicitarias (1998) de Armani y Microsoft, además de abundantes impresos correspondientes a los últimos años. La mayoría de estos trabajos permanecerán en nuestro país para organizar nuevas exposiciones y seminarios. Afiches promocionales de conferencias de David Carson en otras partes del mundo, realizados por los organizadores en distintos países, componen una de las partes más interesantes del material expuesto; del mismo modo, nuestro ya legendario afiche de Buenos Aires con la silla eléctrica integrará futuras muestras de Carson en otros países.



La amistad es una empresa con futuro: David Carson en Argentina sólo fue posible *with a little help from our friends*: Lilián Pugliese, María Gabriela Forcadell, Eduardo Galvagni, Esteban Curci, Marcelo Di Ielsi, Francisco D'Agostino, Sonia Baena, Ana Laura Fuente, Gustavo Tarrío y otros ilustres personajes de nuestras vidas. A todos ellos, nuestro mayor respeto y agradecimiento.

Gabriel Macarol
Germán Simone
Karina Maddonni
Rodrigo Fernández

Premio

La película "Un barrio como debe ser" realizado por Fernando Castets, profesor de la Carrera de Imagen y Sonido, obtuvo el tercer Premio en el 11° Festival Internacional de Cine y Video sobre temas de Habitat, en Sendai, Japón.

Del CPAU

El 6,7 y 8 de noviembre se realizará en la Biblioteca Nacional el Seminario de Urbanismo Subterráneo organizado por el CPAU. La creciente demanda y uso del espacio público urbano está generando una ocupación creciente del subsuelo para ampliar las redes de transporte y servicios. Este Seminario propone tres comisiones de trabajo y presentaciones de trabajos, además de una exposición paralela. Los interesados dirigirse a la Arq. Irene Kalnins, tel.: 811-1068/69, 815-8970 y 373-1947.

Confort y Ambiente

A la Secretaría del Centro de Investigación, Habitat y Energía de nuestra Facultad llegó la invitación para participar en el IV Encontro Nacional de Conforto no Ambiente Construido, organizado por el Laboratorio de Conforto Ambiental (LACAM) y la Associaçao Nacional de Tecnología do Ambiente Construido (ANTAC), que se llevará a cabo en la ciudad de Salvador, Bahía, Brasil, del 24 al 28 de noviembre próximos.
Para mayor información, comunicarse con el Arq. Marcelo de Cusatis, prosecretario de Ciencia y Técnica.

Rosario '97

Entre el 6 y el 8 de noviembre, dentro del marco de la Semana de Arquitectura Rosario '97, se realizará el Primer Congreso de Arquisur, Ciudad, Territorio y Arquitectura y el Segundo Congreso Argentino de Calidad de Vida Urbana: Hacia la ciudad del siglo XXI.
Los interesados deberán comunicarse al tel.: 041-256361 / 256382 / 256773.

Comunicación en Mendoza

Entre el 12 y el 14 de noviembre se llevarán a cabo en Mendoza las III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Para asistir a dicho encuentro, comunicarse con Estela Zalba a los teléfonos: (061) 298346 / 234393 (int.2024)
Fax: (061) 381347
o por E-mail: marianet@he.net

Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. UBA

Profesores Eméritos

Arq. Borthagaray, Juan Manuel
Arq. Breyer, Gastón A.
Arq. Suárez, Odilia E.

Profesores Consultos

Arq. Baliero, Horacio R.
Arq. Córdova, Carmen
Prof. Feldman, Simón
Arq. Firszt, Natalio D.
Arq. Gazaneo, Jorge O.
Arq. Goldemberg, Jorge J.
Arq. Iglesia, Rafael E.
Arq. Leiro Alonso, Reinaldo J.
Prof. Meisegeier, Roberto M.
Arq. Méndez Mosquera, Carlos A.
Arq. Montagu, Arturo F.
Arq. Ortiz, Federico F.
Arq. Pando, Horacio J.
Arq. Rivarola, Raúl R.
Arq. Scarone, Mabel M.
Arq. Solsona, Justo J.
Dra. Winitzky de Spinadel, Vera

Profesores Regulares Titulares

Arq. Ambrán, Perla T.
Prof. Arfuch, Leonor D.
Arq. Arias Incolla, María de las Nieves
Arq. Arrese, Alvaro D.
Arq. Baudizzone, Miguel
Prof. Belluccia, Raúl E.
Arq. Bembassat, Jorge D.
Arq. Blanco, Ricardo
Arq. Boguedam, Astrid
Arq. Bonifacio, Roberto D.
Arq. Bozzoli, Carlos A.
Arq. Calzon, Liliana G.
Ing. Cardoni, Juan María
Arq. Cervera, Eduardo J.
Arq. Cortiñas, Jorge J.
Prof. Denegri, Ricardo A.
Ing. Diaz, Victorio S.
Arq. Doberti, Roberto E.
Arq. Dujovne, Berardo
Arq. Escudero, Carlos F.
Arq. Evans, John Martin
Arq. Fago de Matiello, Maria L.
Prof. Feller, Eduardo H.
Arq. Fernández, Mónica I.
Arq. Fernández, Roberto J.
Ing. Ferrari, Héctor A.
Prof. Fontana, Rubén
Arq. Gainza Musso, Carlos A.
Arq. Gaite, Arnoldo
Arq. Giacón, Roberto O.
Arq. Gil Casazza, Carlos
Arq. González, Mario A.
Prof.González, Silvia H.
Arq. González Ruiz, Guillermo
Arq. Grichener, Silvio
Prof. La Ferla, Jorge J.
Arq. Laruccia, Esteban V.
Lic. Ledesma, María del Valle
Arq. Lestard, Jorge H.
Arq. Levinton, Carlos H.
Arq. Linder, Mario I.
Arq. Llauró, Juan Manuel
Arq. Maisonave, Oscar R.
Arq. Marchetti, José María
Prof. Mariño, Mario H.

Arq. Molina y Vedia, Juan M.
Arq. Moscato, Jorge O.
Lic. Nicolini, Angeles
Arq. Nottoli, Hernán S.
Arq. Pereyra, César A.
Arq. Perles, Pedro
Arq. Pescio, Silvia E.
Arq. Picabea, Hugo E.
Arq. Ramos, Horacio I.
Arq. Roca, Miguel Angel
Arq. Rodulfo, María B.
Arq. Rolfo, Miguel Angel
Prof.Saavedra, Alfredo O.
Arq. Sabugo, Mario S.
Arq. Sánchez Gómez, Javier
Arq. Savanti, Ricardo A.
Arq. Sequeira, Jaime J.
Arq. Sorondo, Rodolfo
Arq. Terzoni, Carlos A.
Arq. Varas, Alberto J.
Arq. Viviani, Amelia N.
Arq. Wolkowicz, Alfredo D.
Arq. Yantorno, Alfredo

Profesores Regulares Asociados

Arq. Aja Espil, Federico
Arq. Berdichevsky, Carlos
Arq. Bossero, Victor A.
Arq. Casiraghi, Félix
Arq. Dimant, Enrique
Arq. Escudero, Beatriz
Arq. Faivre, Mederico J.
Arq. Feferbaum, Jorge
Arq. Goldman, Mario
Arq. Gómez Luengo, Emilio
Arq. Lebrero, Carlos
Arq. Lopatín, Ignacio
Arq. Maceratesi, Jorge E.
Arq. Soler, Oscar

